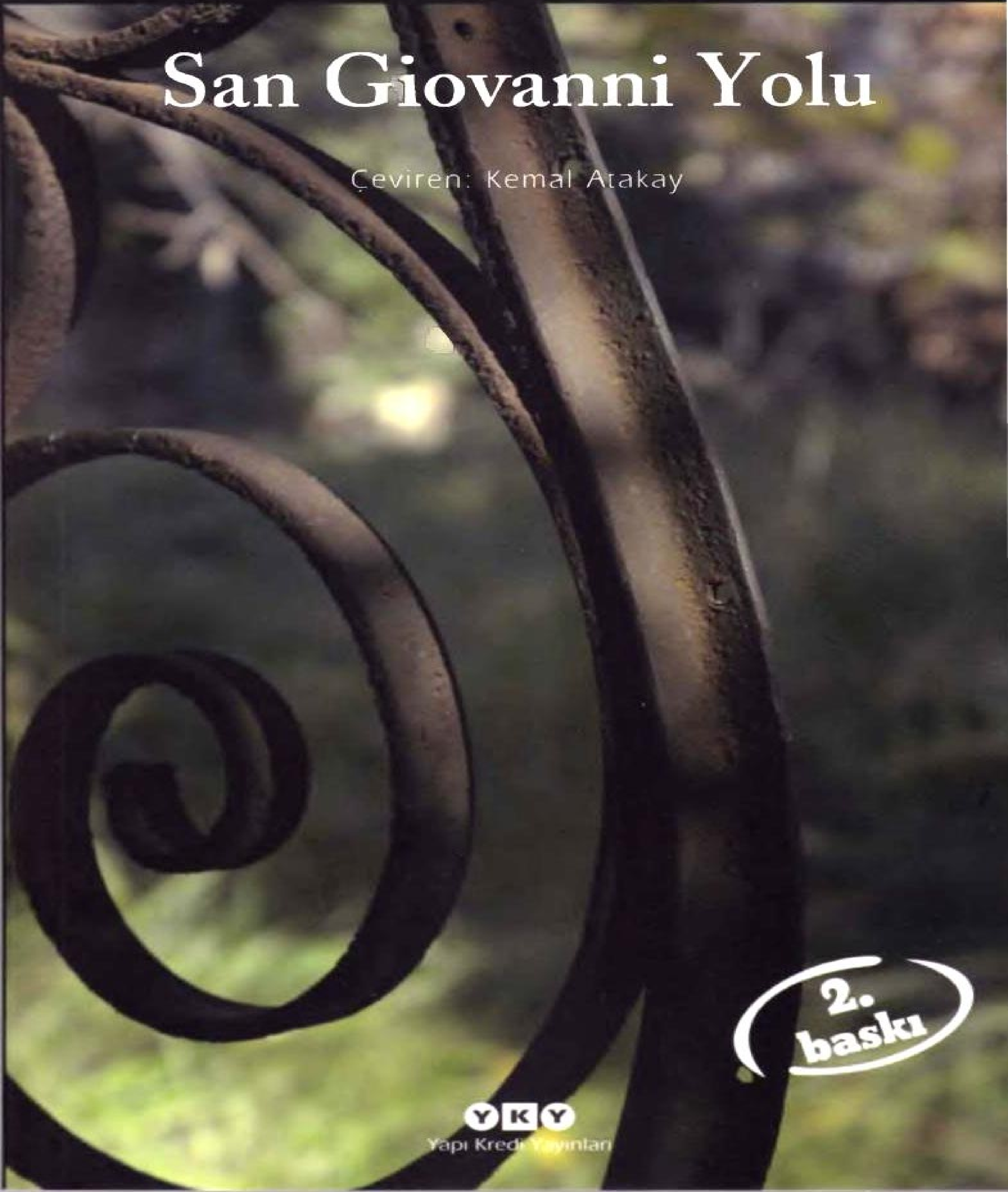
Italo Calvino

San Giovanni Yolu

Çeviren: Kemal Atakay



2. baskı

YKY

Yapı Kredi Yayınları

SAN GIOVANNI YOLU

Italo Calvino 1923'te Küba'da İtalyan bir ailenin çocuğu olarak doğdu. Oğulları iki yaşındayken, Calvino ailesi İtalya'ya döndü ve San Remo'ya yerleşti. Savaş sırasında Direniş hareketine katılan Calvino savaştan sonra Komünist Parti'ye girdi. Yirmili yaşlarında, Einaudi Yayınevi için çalışan antifaşist entelektüellerle, özellikle de Cesare Pavese ile ilişki kurdu. Daha sonra 1945 yılında, *Aretusa* isimli dergide onun ilk öykülerinden birini yayımlatan Pavese olmuştur. Yazarlığın yanı sıra gazetecilik yapan, editör olarak çalışan Calvino, çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan yazılarıyla savaş sonrası İtalyan edebiyatının önemli isimlerinden biri haline geldi. 1972 yılında, İtalya'nın en prestijli edebiyat ödüllerinden biri olan Feltrinelli Odülü'nü kazandı. Calvino, 1985 yılında geçirdiği beyin kanaması sonucu Siena'da öldü.

Başlıca Yapıtları: *Ağaca Tüneyen Baron* **(1957),** *Varolmayan Şövalye* **(1959),** *Marcovaldo ya da Kentte Mevsimler* **(1963),** *Koz-mokomik Öyküler* **(1965),** *Görünmez Kentler* **(1972),** *Kesişen Yazgılar Şatosu* **(1973),** *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* **(1979),** *Palomar* **(1983),** *Amerika Dersleri* **(1988).**

Italo Calvino'nun eserleri, YKY tarafından bir külliyat olarak yayımlanmaktadır.

***

Kemal Atakay 1962'de Ankara'da doğdu. İÜ Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi. Illinois Üniversitesi (Urbana-Champaign) Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde Ortaçağ-Rönesans İngiliz ve İtalyan edebiyatları üzerine lisansüstü öğrenim gördü. Başta *Adam Sanat* ve *Kitaplık* olmak üzere çeşitli dergilerde çevirileri, inceleme ve eleştiri yazıları yayımlandı. Yeditepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde karşılaştırmalı edebiyat dersleri verdi. İngilizce ve İtalyancadan çok sayıda çevirisi çıktı. Yayımlanan çevirilerinden bazıları şunlardır: Guido Cavalcanti, *Bütün Şiirleri;* Dante Alighieri, *Rime/Şiirler;* Francesco Petrarca, *Canzoniere;* Giacomo Leopardi, *Hisseli Kıssalar;* Cesare Pavese, *Leuko'yla Söyleşiler, Bütün Şiirlerinden Seçmeler;* Primo Levi, *Boğulanlar, Kurtulanlar;* Italo Calvino, *Amerika Dersleri, Savaşa Giriş, Jaguar Güneş Altında, Örümceklerin Yuvalandığı Patika, Klasikleri Niçin Okumalı?, San Giovanni Yolu;* Umberto Eco, *Günlük Yaşamdan Sanata, Yorum ve Aşırı Yorum, Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti, Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik;* Octavio Paz, *Çamurdan Doğanlar.*

ITALO CALVINO

San Giovanni Yolu

Çeviren:

Kemal Atakay

Yapı Kredi Yayınları - 2726
Edebiyat - 828

San Giovanni Yolu / Italo Calvino
Özgün adı: La strada di San Giovanni
Çeviren: Kemal Atakay

Kitap editörü: Filiz Özdem
Düzelti: Hakan Toker

Kapak tasarımı: Nahide Dikel
Kapak fotoğrafı: MetehanÖzcan

Baskı: Altan Basım Ltd.
Yüzyıl Mah. Matbaacılar Sit. 222/A Bağcılar / İstanbul Tel: 0212 629 03 74 Faks: 0212 629 03 76 info@altanbasim.com Sertifika No: 11968

Çeviriye temel alınan baskı: La strada di San Giovanni, Oscar Mondadori
1. baskı: İstanbul, Haziran 2008
2. baskı: İstanbul, Şubat 2014
ISBN 978-975-08-1447-1

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ.
İstiklal Caddesi No: 142 Odakule İş Merkezi Kat: 3 Beyoğlu 34430 İstanbul Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23 http:/ / www.ykykultur.com.tr e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr İnternet satış adresi: http:/ /alisveris.yapikredi.com.tr

Esther Calvìno'nun yayına hazırladığı *San Giovanni Yolu,* ilk kez Mayıs 1990'da, Mondadori Yayınevi'nin "Italo Calvino’nun Kitapları" dizisinden çıkmıştı. Derleme, temel olarak, Calvino'nun kendi el yazısıyla yazdığı bir notta *Passaggi Obbligati (Zorunlu Geçişler*) genel başlığıyla gösterdiği bir metinler listesine dayanıyor. Calvino'nun notunun tıpkıbasımı, Esther Calvino'nun kısa bilgi notuyla birlikte bu basımda da yer almaktadır.

Bu kitabı doğrudan yazarın sözleriyle sunmak, açık nedenlerden ötürü, mümkün değil. Ama kitabı oluşturan beş anlatının kişisel anı özelliğini göz önünde bulundurarak, aile çevresini ve tarihsel bağlamı daha iyi aydınlatmak için, Calvino'nun en etkileyici özyaşamöyküsel metinlerinden birinin birkaç sayfasını aktarmanın yararlı olacağını düşündük: "Faşizm Baskısı Altında Bir Çocukluk," *Paris'te Münzevi. Özyaşamöyküsel Notlar** (Bu yazı ilk kez 1960 güzünde, gençlik dergisi *II Paradosso'da* yayımlanmıştır.) Bunu, Calvino'nun San Remo'daki yoğun sinema seyirciliği dönemi üzerine 19 Haziran 1984 tarihli *Messaggero'da* yayımladığı kısa bir tanıklığı izliyor.**

* Çev. Neyyire Gül Işık (İstanbul, YKY 2005), s.163-164 ve s. 171-173.(Ç.N.)

** Calvino'nun İtalyan yayıncısı Oscar Mondadori'nin yayın notu.

Sunuş

Italo Calvino

Çocukluğumda, İtalya'nın kalanından değişik sayılacak küçük bir kentte büyüdüm: San Remo'da o zamanlar henüz yaşlı İngilizler, Rus grandükleri, sıra dışı ve kozmopolit kimseler yaşardı. Benim ailem de, gerek San Remo için, gerek o zamanın İtalya'sı için alışılmadık türdendi: Annemle babam gençliği geride bırakmış kimselerdi, bilim adamıydılar, doğaya taparlardı, özgür düşünüşlüydüler, kişilikleri birbirinden çok ayrıydı, her ikisi de ülkenin iklimine ters düşüyorlardı. Babam San Remoluydu, Mazzinici, Cumhuriyetçi, kilise karşıtı. Mason bir aileden geliyordu, gençliğinde Kropotkinci anarşistmiş, sonra reformcu sosyalist olmuş, uzun yıllar Latin Amerika'da yaşamıştı ve Dünya Savaşı deneyimini yaşamamıştı; annem Sardinyalıydı, laik bir aileden geliyordu, toplumsal görev ve bilim dinine göre yetiştirilmişti, 1915'te müdahale yanlısı bir sosyalistmiş, ama inatçı bir barış imanı vardı. Yurt dışında uzun yıllar geçirdikten sonra, faşizm iktidara geçiyorken İtalya'ya dönmüşler ve bildiklerinden farklı, anlaşılması güç bir İtalya bulmuşlardı. Babam mesleki bilgisini ve dürüstlüğünü ülkesinin hizmetine sunmayı denemişse de, başarılı olamamıştı, faşizmi kendi yaşamış olduğu Meksika devrimlerinin ölçüsüne vurmaya çalışmıştı, eski Ligurya reformculuğunun rahatlatıcı kılgısal ruhu vardı kendisinde; annem Croce manifestosunu imzalamış bir üniversite profesörünün kız kardeşi olarak katı bir faşizm karşıtıydı. Yönelim ve deneyim bakımından her ikisi de kozmopolittiler, her ikisi de savaş öncesi sosyalizminin genel kapsamlı yenilenme atılımı içinde büyümüşlerdi, sempatileri liberal demokrasiden çok, bütün olağandışı ilericilik hareketlerine yöneliyordu: Kemal Atatürk'e, Gandhi'ye, Rus Bolşeviklerine. Bu tabloya faşizm birçok yoldan biri olarak giriyordu, ama cahillerle namussuzların açtığı hatalı bir yoldu. Ailemde faşizme eleştiriler onun şiddetinden, bilgi fukaralığından, açgözlülüğünden, eleştiri özgürlüğünün yok edilmesinden, dış politikadaki saldırganlığından başka, en çok iki temel günahı üzerinde toplanıyordu: Krallık yönetimiyle işbirliği ve Vatikan'la barışması....

25 Temmuz'da, faşizm gibi bir tarihsel trajedinin Büyük Konsey'in kararnamesi gibi olağan bir idari işlemle sona erdirilmesinden ötürü ben düş kırıklığına uğramıştım, kendimi aşağılanmış hissediyordum. Devrimi, İtalya'nın savaşım yoluyla yeniden yaratılmasını düşlüyordum. 8 Eylül'den sonra bu belli belirsiz düşün gerçekleştiği ortaya çıktı: Ben de kendi düşlerinin gerçekleşmesini yaşamanın ve o düzeyi tutturabilmenin ne denli güç olduğunu öğrenmek zorunda kaldım.

Komünizmi seçişim öyle ideolojik nedenlerle falan destekleniyor değildi. "Sil baştan" etmenin gereğini duyuyordum ve o yüzden kendimi anarşist olarak

tanımlamıştım. Sovyetler Birliği'ne karşı genelde duyulan bütün güvensizlikler ve eleştirilerle silahlanmıştım, ama annemle babamın oldum olası Sovyet hayranlıklarından da etkileniyordum. Ancak en şiddetle duyduğum şey, o anda önemli olanın eylem olduğuydu, komünistler de en aktif ve örgütlü güçtüler. Bölgemizden çıkan ilk partizan lider genç Doktor Felici Cascione'nin Monte Alto'da Almanlara karşı savaşırken vurulduğunu işittiğimde, komünist bir arkadaşıma partiye girme isteğimi açtım.

Beni hemen işçi yoldaşlarla ilişkiye soktular. Gençlik Cephesi'ndeki öğrencileri örgütlemekle görevlendirildim ve yazılarımdan biri teksir makinesiyle çoğaltılarak gizlice dağıtıldı. (Şu yazdığım ve bana kalsa yazmayı sürdüreceğim bir sürü yarı mizahi savunmadan biriydi, benim komünizme geçişimi koşullandıran anarşist türden eleştirilerin çevresinde dönüyordu: Geleceğin dünyasında ordunun, polisin, bürokrasinin varlıklarını sürdürmeleri. Ne yazık ki, yazıyı saklamamışım, ama günün birinde saklamış olan eski bir arkadaşımla karşılaşma umudumu hâlâ koruyorum.)

İtalyan Direnişi'nin dama tahtasının en dış ucunda yer alıyorduk, doğal kaynaklardan da, müttefik yardımlarından da, yetkin siyasal rehberlerden de yoksunduk; böyleyken gene de bizimki bütün o yirmi ay boyunca en şiddetli ve amansız savaşımın verildiği sıcak noktalardan biri oldu ve ölü sayısı çok yükseldi. Partizan savaşı anılarımı birinci kişi olarak anlatmak bana hep güç gelmiştir. Bunu değişik anlatı türlerinde yapabilirim ve hepsi de aynı oranda gerçek olur: Oyuna pey olarak sürülen sevgilerin, tehlikelerin, kaygıların, kararların, ölümlerin duygusal sarsıntısını anımsayabildiğim gibi, siyasal hazırlığı bulunmayan, hiçbir yaşam deneyimi olmayan, o güne değin aile çevresinde yaşamış bir genç burjuvanın karşılaştığı belirsizlikleri, hataları, terslikleri, talihsizlikleri güldürü-destan türlerinde de anlatabilirim.

Burada hatırlatmadan geçemeyeceğim şey (zaten aynı kişi bu notlarda ortaya çıktı bile) o ayların deneyiminde annemin tuttuğu yerdir, doğal adalet ve aile erdemi olarak algılanan bir Direniş sırasında sebat ve cesaret örneği olduğuydu, iki oğlunu silahlı mücadeleye katılmaya özendirdi, SS'ler ve askerler karşısında vakarlı ve kararlı davrandı, rehin olarak tutuldukları uzun sürede, kara tugay üç kez babamı gözlerinin önünde kurşuna dizecek gibi yaptığı zaman da öyle. Anaların rol aldıkları tarihsel olaylar, doğal olguların büyüklüğüne ve yenilmezliğine erişir.

Sinema, kişisel eğitimimin başlıca kaynaklarından biri olmuştur. '30'lu, '40'lı yıllarda. San Remo'da, sinemaya neredeyse her gün, hatta bazen günde iki kez gidiyordum. Üçü -*Centrale, Supercinema* ve *Sanremese*- birinci vizyon, ikisi ise ikinci vizyon filmler gösteren ya da daha küçük beş sinema vardı. Özellikle, Amerikan ve Fransız filmlerini seyrediyordum. *Bengal Süvarileri'nin, Denizde Isyan'nin,* başrollerini Myrna Loy ile William Powell'in paylaştıkları polisiye-aşk

komedilerinin, Fred Astaire ve Ginger Rogers müzikallerinin, Charlie Chan'm detektif filmlerinin ve Boris Karloff'un korku filmlerinin çağıydı. Jean Harlow'un ölümüne kadar -yıllar sonra, her simgenin nevrotik yükünün daha bilincinde olan bir çağda, Marilyn Monroe'nun ölümü şeklinde yeniden yaşadığım bir ölümdü bu-her şeyi seyrettim.

Benimki bireysel bir tutkuydu; gerçi o dönemde bugünün entelektüel sinema sevgisi henüz yoktu, ama gene de okul arkadaşlarımla, öteki gençlerle buluştuğum bir yerdi sinema Sinema, kitaplardan çok daha fazla, edebiyattan çok daha fazla bir sohbet ve tartışma konusuydu.

PASSAGGI OBBLIGA

= La strada di San Giovanni

– Autobiografia d'uno spettatore

– Ricordo di una battaglia

– La ~~giornata di~~ 20 ~~...~~

– Cuba

= La poubelle agréée

Ritratti per il [illegible]

~~Il [illegible] [illegible]~~

Gli [illegible]

Metin Üzerine
Esther Calvino

1985 baharında bir gün Calvino bana on iki kitap daha yazacağını söyledi. "Hatta" diye ekledi, "belki de on beş."

Hiç kuşkusuz, bunların ilki *Amerika Dersleri* olacaktı. İkincisine ve üçüncüsüne gelince, sanırım onun fikirleri de tam netleşmemişti. Listeler hazırlayıp duruyor, bazı başlıkları değiştiriyor, ötekilerin kronolojisini değiştiriyordu.

Yazmayı planladığı yapıtlardan biri, bir dizi "bellek alıştırması" olacaktı. Bu ciltte onlardan 1962 ile 1977 arasında yazılmış olan beşini bir araya getiriyorum. Bununla birlikte, bu tür başka yazılar yazmayı amaçladığını biliyorum: "Tıpatıp Benzerimiz İçin Talimatlar," "Küba," "Nesneler." Dolayısıyla, birçok "geçiş"in eksik olduğunu sandığım için, çalışmanın başlığı *Zorunlu Geçişler'den* vazgeçmem gerektiğini düşündüm.

San Giovanni Yolu

San Giovanni Yolu

Dünyaya ve tarihe ilişkin genel bir açıklama, her şeyden önce, evimizin bir zamanlar "Fransa Burnu" denen bölgede. San Pietro Tepesi'nin denize uzanan yamacında, sanki iki kıta arasındaki sınırda, nasıl bir konumunun olduğunu göz önünde bulundurmalı. Aşağıda, dış kapımızın ve özel yolumuzun hemen dışında, kaldırımları, vitrinleri, sinema afişleri, gazete bayileriyle şehir başlıyordu, oradan bir adım ötede Colombo Meydanı ve sonra deniz kıyısı; yukarıda, mutfak kapısından evin arkasındaki tepe boyunca uzanan *beudo*'ya (yamaçtaki tarlaları sulamak için ırmakların sularını taşıyan *beudo*'ları bilirsiniz: bir yanında bir duvar olan, kenarında taş döşeli dar bir kaldırımın tepe boyunca yatay uzandığı küçük bir su kanalı) çıkar çıkmaz insan kendini birden kırlarda, çakıllı patikalarda buluyordu, harçsız duvarlar, asma kütükleri ve yeşillik arasında. Babam, üzerinde avcı ceketi ve dizlikleri, hep oradan dışarı çıkar, su kanalının yanındaki yolda kabaralı ayakkabılarının sesi, köpeğinin pirinç çıngırağının sesi ve San Pietro yoluna açılan kapının gıcırtısı duyulurdu. Babam için dünya orada başlayıp yukarıya doğru uzanırdı; dünyanın öteki kısmı, aşağıda olanı, arada bir halledilmesi gereken işler için gerekli, ama yabancı ve önemsiz, uzun adımlarla, neredeyse kaçarcasma, gözleriyle sağa sola bakmadan geçmek zorunda olduğu bir ekti yalnızca. Benim için öyle değildi. Tam tersine: Benim için dünya, gezegenin haritası, evimizden aşağıya doğru uzanıyordu; kalanı, anlamdan yoksun, boş bir uzamdı. Geleceğin göstergelerini aşağıda, o yollardan, o gece ışıklarından çözmeyi umuyordum; onlar yalnızca uzak küçük şehrimizin yollarıyla ışıkları değildi, *şehrin ta kendisiydi,* olası bütün şehirlerin bir görünümüydü, keza limanı bütün kıtaların limanlarıydı ve bahçemizin parmaklıklarından sarktığımda, beni çeken ve şaşırtan her şey elimin altında olurdu -çok uzaktı oysa-, her şey bir gizilgüçtü, kabuğun içindeki ceviz gibi, gelecek ve şimdi... Limana gelince, gene o parmaklıklardan sarktığımda -bahçeden hiç çıkmadığım bir yaştan mı, yoksa hep dışarı kaçıp gezdiğim bir yaştan mı söz ettiğimi tam bilemiyorum, çünkü şimdi ikisi kaynaşıp tek yaş olmuşlar; bu yaş da, yerlerle (ne birer yer onlar artık, ne herhangi bir şey) bir ve aynı-liman görünmez. Sardi Meydanı ile Bresca Meydanındaki yüksek evlerin çatılarının oluşturduğu çizginin ardında gizlenmiş olurdu ve yalnızca rıhtım çizgisiyle teknelerin direklerinin uçları görünürdü; yollar da gizliydi ve yolların düzenini bir türlü çatılarmkiyle örtüştüremezdim, oranlar ve perspektifler o kadar tanınmaz görünürlerdi gözüme buradan, yukarıdan:

Şurada San Siro'nun çan kulesi. Principe Amedeo Şehir Tiyatrosu'nun piramit kubbesi, burada eski asansör fabrikası Gazzano'nun demir kulesi (adlar, gösterdikleri şeyler artık var olmadığından, kurtarılmak için yeri değiştirilemez ve kesin varlıklarıyla dayatıyorlar kendilerini sayfaya), "Paris Evi" denen yerin çatı pencereleri, kiralık dairelerin bulunduğu bir apartman bu: Akrabalarımızın mülkü, o zamanlar (şimdi '20'li yılların sonundan söz ediyorum) San Francesco Nehri'nin sarp kayalığı üzerine sıkışmış, uzak metropollerin dünyadan kopuk bir ileri karakolu... Ötede, bir sahne arkası gibi, nehrin Porta Candelieri kıyısı yükselirdi ve su, Roglio Köprüsü'nün altında, sazlar, çamaşırcı kadınlar ve çöp pisliğiyle en dipte gizlenmiş olurdu; bu kıyıda o zamanlar bizim olan sarp bir bostan vardı; hemen yanında, topraktan çıkarılmış bir kemik gibi boz ve gözenekli, arada katran karası ya da sarı parçaların ve ot öbeklerinin bulunduğu eski Pigna semti uzanıyordu, onun üstünde, '87 depreminin yerle bir ettiği San Costanzo Mahallesi'nin yerinde temiz ve bakımlı, biraz hüzünlü bir park vardı, çitleri ve kafes çerçeveleriyle tepeye doğru uzanıyordu: Bir işçi derneğinin temel kazıkları üzerine oturtulmuş dans pistine, harap haldeki eski hastane binasına, görkemli mavi kütlesiyle 18. yüzyıldan kalma Madonna della Costa Kilisesi'ne kadar. Annelerin seslenişleri, genç kızların ya da sarhoşların şarkıları, saate ve güne göre, şehir üstündeki o yokuşlardan kopup sessiz bir göğün içinden geçerek, net, bahçemizin üzerine inerdi; bu arada, kırmızı çatı kiremitleri arasına kapanmış şehirde, bir sesler yumağı halinde, tramvay ve çekiç tıngırtıları. De Sonnaz Kışlası'nın avlusundaki tek borazanın sesi, Bestagno doğrama atölyesinin uğultusu ve -Noel'de- kıyıdaki atlıkarıncaların müziği yankılanırdı. Her ses, her şekil, işitmek ya da görmekten çok sezdiğimiz öteki ses ve şekillere gönderme yapar, bu böyle sürüp giderdi.

Babamın yolu da uzağa gidiyordu. Babam dünyada yalnızca bitkileri ve bitkilerle ilgisi olan şeyleri görür ve yüksek sesle, bitkibilimcilerin anlamsız Latincesiyle her bitkinin adını ve geldiği yeri -ömrü boyunca en büyük tutkusu, egzotik bitkileri tanımak ve ekildikleri ortamlara uyum göstermelerini sağlamak olmuştu-, bir de herkesçe bilinen, İspanyolca, İngilizce ya da yöre ağzındaki adını söylerdi; bu bitki adlandırma işini büyük bir tutkuyla yapardı - sonsuz bir evreni keşfetmenin, her defasında bir bitki soybiliminin en uç sınırlarına ulaşmanın, her dal, yaprak ya da yaprak damarından yeşil toprağı kaplayan özsu içinde, ağ içinde kendisine sanki bir su yolu açmanın tutkusuyla. Bitki yetiştirme -çünkü bu da onun

tutkusuydu, hatta asıl tutkusu- ve San Giovanni'deki tarlamızı işleme (oraya her sabah *beudo* kapısından köpeğiyle çıkarak giderdi, onun hızlı yürüyüşüyle bile yarım saatlik bir yoldu bu, neredeyse tamamı yokuş yukarı), sürekli zihnini meşgul eden konulardı, o birkaç hektarı verimli kılmaya büyük bir değer verdiğinden değil, daha çok, doğanın insan yardımını gerektiren bir görevini elinden geldiğince ileri götürmek, yetiştirilebilecek her şeyi yetiştirmek, toprağın -yeryüzünün (tarlanın ya da gezegenin) dar sınırları içinde tohumdan, yeni ortama ekilen çelikten, aşı sürgününden çiçeğe, meyveye, bitkiye sürüp giden, sonra yeniden başlayan, başlangıcı ve sonu olmayan bir tarihin bir halkası haline gelmek için. Ama ekili taraçalı tarlaların ötesinde bir cıvıltı, bir kanat çırpma, bir ot kıpırtısı olmaya görsün, birden yuvarlak sabit gözlerini ve sivri keçi sakalını kaldırır, kulak kesilerek dururdu (baykuşu andıran hareketsiz yüzü, zaman zaman yırtıcı bir kuşun, kartal ya da tepeliakbabanın ki gibi seğirirdi), hemen tarlalarla uğraşan adam olmaktan çıkar, orman adamı, avcı oluverirdi, çünkü buydu onun tutkusu - birinci tutkusu, evet, birinci, daha doğrusu biricik tutkusunun son, uç biçimi: bilmek, toprağı işlemek, avlanmak, her durumda işin üstesinden gelmek, burada, bu vahşi ormanda, insanbiçimli olmayan evrende; insan bu evrenin karşısında, yalnızca orada, insandı. Avlanmak, şafaktan önce buz gibi gecede. Colla Bella ya da Colla Ardente'nin kıraç sırtlarında ardıçkuşunu, tavşanı bekleyerek pusu kurmak (bütün Liguryalı çiftçiler gibi usta bir avcı olduğundan, köpeği bir tazıydı) ya da ormanın içine dalmak, toprağı koklayan köpekle, hayvanların geçtikleri her yeri, son elli yılda tilki ve porsukların kovuklar kazdıkları ve bir tek onun bildiği her köşeyi karış karış dolaşmak, ya da -tüfeği yoksa-yağmurdan sonra mantarların uç verip ıslak toprağı şişirdikleri ya da yenebilir salyangozların çizgi çizgi izler bıraktıkları yere, Napoléon dönemine uzanan yer adlarıyla -Monsù Marco, Onbaşı Tarlası, Topçu Yolu-bildik ormana gitmek... Her av hayvanı, sürülen her iz, yolların dışında kilometrelerce yürümek için geçerli bir nedendi, dağı gece gündüz vadi vadi dolaşarak, taş ve dallarla çatılmış, "hasır yaygı" dedikleri derme çatma kestane kurutma yerlerinde köpeği ya da tüfeğiyle tek başına uyuyarak, Piemonte'ye kadar, Fransa'ya kadar asla ormandan dışarı çıkmadan kendine yol açarak: Bir tek onun bildiği ve bütün ormanlardan geçen, bütün ormanları, dünyadaki tek tek her ormanı bütün ormanların ötesinde tek bir orman halinde, dünyadaki tek tek her yeri bütün yerlerin ötesinde tek bir yer halinde birleştiren o gizli yolu.

Görüyorsunuz, nasıl ayrılıyordu yollarımız, babammki ve benimki. Ama ben de çok farklı değildim: Aradığım yol, tıpkı onunki gibi, bir başka yabancılığın, insan üstdünyasının (ya da cehenneminin) derinlerinden kazıp açığa çıkardığım yol değilse neydi? Yarı karanlık avlu girişlerinde (bir kadın gölgesi, kimi zaman yok oluverirdi orada) gözlerimle aradığım şey, bütün söz ve şekillerin gerçeğe, somuta, bir yankının yankısının yankısı olmaktan çıkıp kendi deneyimime dönüştüğü bir dünyaya açılan aralık kapı, bakışımla kuşatacağım sinema perdesi, çevireceğim sayfa değilse neydi?

Birbirimizle konuşmamız güçtü. Gerçi ikimiz de mizaç olarak konuşkandık, sular seller gibi konuşurduk, ama bir aradayken susar. San Giovanni Yolu boyunca sessizce yan yana yürürdük. Sözler, babam için, şeyleri doğrulama ve mülkiyet göstergesi işlevini görmeliydi; benim içinse, belli belirsiz gördüğümüz, sahip olmadığımız, varsaydığımız şeylere ilişkin öngörülerden ibaretti. Babamın sözcük dağarcığı iki yöne açılıp genişliyordu: Bitki dünyasındaki türlerin, cinslerin, çeşitlerin bitmek bilmez katalogu -her ad, ormanın yoğun bütünlüğü içinde yakalanan bir ayrım, bu yolla insanın egemenliğini genişletmiş olmasına duyulan güven demekti- ve sözcüğün kesinliğinin eylemin, hareketin kesinliğine eşlik ettiği teknik terminoloji. Ve bütün bu terminoloji karmaşası, aynı derecede karmaşık bir konuşma diliyle iç içe geçiyordu; babamın konuşmasında ânın gereklerine ve anılara uygun olarak karıştırılan farklı diller (yerel ve kaba şeyler için yöre ağzı-yöre ağzı sözcük dağarcığı, son derece zengin olup artık kullanılmayan sözcüklerle doluydu-; genel ve kibar şeyler için İspanyolca -Meksika, en talihli yıllarının geçtiği yer olmuştu-; söz sanatı için İtalyanca -her yönüyle bir 19. yüzyıl insanıydı-; pratik şeyler için İngilizce ve espriler için Fransızca) birbiriyle yarışıyor ve ortaya kendine özgü bir konuşma üslubu çıkıyordu; bu üslup da, baştan sona, zihninin işleyişini dışavurarak, bildik durumlara hep aynı anda tepkisini gösteren bildik sözlerle örülü olup tarım terminolojisi dağarcığına koşut bir dağarcık oluşturuyordu; koşutluk gösterdiği bir başka dağarcık ise, sözlerden değil, ıslıklar, cıvıltılar, ötüşler, baykuş ve puhu seslerinden oluşuyor ve kaynağını kuş seslerini taklit etmedeki becerisinden alıyordu, gerek yalnızca dudaklarını büzerek, gerek ağzına uygun şekilde koyduğu ellerinden destek alarak, gerek avcı ceketinde taşıdığı çeşit çeşit düdük ve gereçler -üflemeli ya da kurmalı-aracılığıyla.

Ben ne bir bitkiyi tanıyordum ne bir kuşu. Benim için şeyler suskundu. Sözler zihnimde nesnelere değil, duygu ve heyecanlara, hayallere,

öngörülere bağlanarak akıyor, akıyordu. Ve ayaklarımın arasında ezilmiş bir gazete parçası bulmaya göreyim, oradan bana kimi yerleri yırtık ve anlatmaya değmez -tiyatro adları, kadın oyuncular, ıvır zıvır- halde ulaşan yazıyı kendimden geçerek içiyordum ve zihnim çoktan dörtnala ilerliyor, imgeler zinciri saatlerce durmuyordu; bu arada, sessizce babamı izlemeyi sürdürüyordum, o bir duvarın ötesindeki bazı yaprakları parmağıyla gösterip: "Ypotoglaxia jasminifolia" (şimdi adları uyduruyorum; gerçek adları asla öğrenemedim) diyordu ya da "Photophila wolfoides" diyordu (uydurmaya devam ediyorum; bu tür adlardı) ya da "Crotodendron indica" (elbette, artık uydurmaktansa gerçek adları arayabilir, belki babamın bana adını söylediği bitkilerin aslında hangileri olduğunu keşfedebilirdim de; ama bu, oyuna hile katmak, kendi elimle uğradığım yitimi -kendi elimizle uğradığımız ve rövanşı olmayan bin bir yitimi- kabul etmemek olurdu). (Gene de, gene de, bitkilerin gerçek adlarını buraya yazmış olsam, bu benim açımdan bir alçakgönüllülük ve sevgi edimi olurdu, ne idüğü belirsiz ve güvenilmez kâğıtlara yönelme uğruna gençken reddettiğim o alçakgönüllü bilgiye bir danışma olurdu en sonunda, bir babayla uzlaşma jesti, bir olgunluk kanıtı olurdu; oysa bunu yapamadım, bu uydurulmuş adlar şakasıyla, bu kasıtlı parodiyle yetindim - demek ki, hâlâ bir direnç, bir çatışma kalmış geriye; demek ki. San Giovanni'ye doğru sabah yürüyüşü hâlâ sürüyor aynı uyuşmazlıkla, yaşamımdaki her sabah hâlâ babamıza San Giovanni'ye kadar eşlik etme görevinin bana düştüğü sabah.)

San Giovanni'ye giderken babamıza sırayla -bir sabah ben, bir sabah erkek kardeşim- eşlik etmek (okul zamanı değil, çünkü okul sürerken annemiz dikkatimizin dağılmasına izin vermiyordu; tam da geç saatlere kadar uyuyabileceğimiz tatil aylarında) ve eve meyve-sebze dolu sepetleri getirmesine yardım etmek zorundaydık. (Çocukluktan çıktığımız, delikanlı olduğumuz ve babamızın yaşlandığı dönemden söz ediyorum; ama babamızın yaşı hep aynı gibiydi, altmışla yetmiş arasında, inatçı, yorulmak bilmez bir yaşlılık.) Yaz kış babam saat beşte kalkar, gürültü ederek çiftçi giysilerini giyer, dizliklerini takardı (hep ağır şeyler giyerdi, mevsim ne olursa olsun üzerinde yeleği ve ceketi olurdu, özellikle hep yanında taşıdığı çeşitli budama makası, aşı bıçağı ve sicim ya da rafya yumağı için birçok cebe gerek duyduğundan; yalnızca yazları, dimi avcı ceketinin ve siperli yün beresinin yerine, Meksika günlerinden kalma rengi solmuş sarı bez bir iş giysisi giyer ve başına bir koloniyal aslan avcısı şapkası geçirirdi), sert buyruklarla ve kolumuzu sarsarak bizi uyandırmak için odamıza girer, sonra

kabaralı ayakkabılarıyla mermer basamaklardan aşağı iner, boş evde dolaşır (saat altıda annemiz kalkardı, sonra büyükannemiz, son olarak da hizmetçi ile aşçı), mutfağın pencerelerini açar, kendisi için sütlü kahve, köpek için çorba ısıtır, köpekle konuşur. San Giovanni'ye götüreceği boş ya da içinde tohum, böcek ilacı ya da gübre torbaları olan sepetleri hazırlardı (gürültüler yarı bilinçli zihnimize hafifleyerek ulaşırdı, çünkü babamız uyandırdıktan sonra birden yeniden uykuya dalmış olurduk) ve çoktan *beudo* kapısını açmış, sokağa çıkmış olurdu, öksürüp balgam çıkararak, yaz ve kış.

Sabah görevimizi sessizce ertelemeyi başarmıştık: Babamıza eşlik etmek yerine, yarım ya da bir saat sonra San Giovanni'de onun yanında oluyorduk, böylece San Pietro Yokuşu'nu çıkıp uzaklaşan ayak sesleri, tutunabileceğimiz bir parça uykumuzun daha kaldığının göstergesiydi. Ama hemen annemiz gelip ikinci kez uyandırırdı bizi. "Hadi, hadi, geç oldu, babanız gideli epey oluyor!" der ve sabah rüzgârının kıpırdattığı palmiyelere bakan pencereleri açar, yorganlarımızı çeker: "Hadi, hadi, babanız sepetleri taşımanız için sizi bekliyor!" derdi. (Hayır, babamın gürültülü ve uzak varlığının yankılandığı bu sayfalarda geri gelen, annemin sesi değil, onun üzerimizdeki sessiz hükmü: Onun görüntüsü bu satırlar arasında şöyle bir belirip hemen geri çekiliyor, kıyıda kalıyor; işte odamızdan geçti, dışarı çıktığını duymadık ve uykumuz sonsuza dek sona erdi.) Çabucak kalkmalı, babam kolları dolu dönüş yoluna ayak basmadan San Giovanni'ye kadar yokuşu çıkmalıyım.

Hep elleri dolu dönerdi. Babam için yolculuğu asla eli boş yapmamak bir onur meselesiydi. Araba yolu San Giovanni'den geçmediği için de, tarladan aldığımız ürünleri kol gücüyle taşımaktan başka çare yoktu (bizim kol gücümüzle, çünkü gündelikçilerin saat ücreti yüksek ve çarçur edilemez; kadınlara gelince, pazara gittiklerinde, çoktan satacakları şeyleri yüklenmiş oluyorlar.) (Doğru, bir zamanlar -ama bu, çocukluğumun daha uzak bir anısı- katırcı Giuà ile karısı Bianca ve katırları Bianchina vardı, ama katır Bianchina öleli epey oluyor, Giuà fıtık oldu, yaşlı Bianca ise, ben bunları yazarken yaşıyor hâlâ.) Genellikle, babam sabah gezisinden dokuz buçuğa ya da ona doğru dönerdi: *Beudo*'da, gidiştekine göre daha ağır ayak sesini, kapıya vurduğunu işitirdik (elleri dolu olduğu için, ya da belki ondan da çok, elleri dolu geldiğini belli etmek, vurgulamak için zili çalmazdı) ve her bir koluna geçirdiği bir sepet ya da kapaklı sepet, omzunda da bir sırt çantası, hatta bir küfeyle içeri girdiğini görürdük ve mutfak birden sebze ve meyveyle, aile öğünleri için gerekenden hep daha fazlasıyla dolup taşardı

(şu an, savaştan önceki bolluk döneminden söz ediyorum; savaşla birlikte, tarlamızı ekip biçmek, gerekli gıdayı temin edebilmemizin neredeyse tek yolu haline gelecekti), hiçbir şeyin -ne eşya, ne zaman, ne çaba- boşa harcanmaması için kaygılanan annemizin karşı çıkışıyla.

(Yaşamın savurganlık da olduğunu kabul etmiyordu annem: yani, tutku da olduğunu. Bu yüzden, tek tek bütün bitkilerin etiketlendiği bahçeden, begonvilin kuşattığı evden, cam fanuslu mikroskop ve kurutulmuş bitki örneklerinin bulunduğu çalışma odasından hiç dışarı çıkmazdı. Belirsizliklere yer vermeyen, düzenli birisi olarak, tutkuları birer ödeve dönüştürüp onlarla yaşardı. Ama babamı her sabah San Giovanni Yolu'nun yokuşunu çıkmaya -ve beni kendi yolumdan aşağı inmeye- iten neden, çalışkan mülk sahibinin görev duygusu, tarım yöntemleri yenilikçisinin çıkar gözetmezliğinden çok -ve benim için, yavaş yavaş kendime dayatacağım görev tanımlarından çok- yabanıl tutkuydu, varoluş sancısıydı -öyle olmasa, onu kıraç topraklar ve ormanlardan yukarılara tırmanmaya, beni de dört duvar ve yazılı kâğıttan oluşmuş bir labirentin içine girmeye ne zorlayabilirdi?-, kendi dışımızda kalanla umutsuz yüzleşmeydi, dünyanın genel savurganlığına karşı benliğin savurganlığıydı.)

Babam gücünden değil, yalnızca zamandan tasarruf ederdi: Daha kestirmeyse, en dik yokuşu çıkmaktan yüksünmezdi. Evimizden San Giovanni'ye, seçtiğimiz patikalara, kestirme yollara ve köprülere bağlı olarak birçok şekilde ulaşabiliyorduk: Babamın izlediği güzergâh, elbette uzun bir deneyimin ve aşama aşama iyileştirme ve düzeltmelerin bir ürünüydü, ama artık evdeki merdiven, insanın gözü kapalı çıkabileceği bir dizi basamak gibiydi ve zihinde küçücük bir yer tutuyordu, bir an önce ulaşma arzusu mesafeyi ve çabayı siliyormuşçasma. "Şimdi San Giovanni'ye gidiyorum" diye düşünmesi (birden bir yerelması tarlasının sulanmadığı, bir patlıcan fidanlığının ilk yapraklarını verdiği gelirdi akima) yeter, kendisini çoktan oraya ulaşmış gibi hissederdi, şimdiden içinde için için kaynayan, ırgatlar ya da gündelikçilere bağırıp çağırma, kadınlara ve erkeklere yönelik bir hakaretler çığı halinde göğsünden taşardı - bu hakaretlerin açık saçıklığı, her tür suç ortaklığı sıcaklığını yitirmiş, taş bir duvar gibi sert ve köşeli hale gelmişti. Kendi tarlası dışında bir yerde bulunmaya karşı bu tahammülsüzlüğü, bu sabırsızlığı, bazen günün ortasında. San Giovanni'deki alışılmış sabah teftişinden döndükten, üstünü değiştirip şehir giysilerini -kolalı gömlek, gümüş zincirli yelek- giydikten, başına kırmızı fesini -Trablusgarp'tan aldığı bu fesi, kel başını örtmek için

evde ve ofiste giyerdi- geçirdikten sonra da kendini gösterir; birden, öteki işlerin ortasında. San Giovanni'de bitirilmemiş ya da gereğince yapılmamış bir iş ya da başında emir vereni olmadığı için belki de aylaklık eden bir işçi akima gelirdi -çünkü zihnini meşgul eden düşünce hep buydu- ve bir bakardık çalışma masasından kalkmış, odasına çıkmış, şapkasından dizliklerine kadar her şeyini kuşanmış, köpeğin zincirini çözmüş, belki de bir yaz öğleden sonrasının en sıcak saatinde, güneş ortalığı kavururken sabit gözlerle önüne bakarak, *beudo* kapısından çıkıyor.

Beudo'dan San Pietro Yokuşu'nun çakıllı ve kiremit basamaklarına çıkılıyordu. Orada, Giovanni Marsaglia Düşkünler Yurdu'nda kalan, yurdun kırmızı baş harfleri işli gri berelerini takmış yaşlılara (aralarında, bilindiği gibi, gözden düşmüş Rus prensleri, servetlerini Riviera'daki kumar masalarında har vurup harman savurmuş lordlar da vardı). Colonie Milanesi okullarının sıra olmuş yürüyen kız öğrencilerine ve başlarındaki rahibelere. Yeni Hastane'ye çıkan hasta yakınlarına rastlayabilirdiniz. Bu bölgedeki yerleşim alanı -şu an araba yolunun bir bölümünden ilerliyoruz- farklı yerleşimlere sahne olmuştu: Her yer gibi burada da bir zamanlar göz alabildiğine bostanlar ve bu bostanlarm gözetiminden sorumlu çiftlik evleri varmış; sonra yüzyıl başlarında aynı yerde palmiyelerin serinlettiği bahçeleri olan, bizim yaşadığımız villanın (Amerika'dan döndükten sonra annemle babamın ilk satın aldıkları yer) benzeri tek tük villalar yapılmıştı, bir de tepenin biraz daha yukarısında, iğ biçimli kuleleri ve kubbeleriyle Hint mimarisi üslubundaki "Palais d'Agra" ["Agra Sarayı"] adlı (Kipling'in *Kim*'ini okuyuncaya kadar benim için gizemli bir addı bu) bir villa ile belediyenin bulaşıcı hastalıklar hastanesine dönüştürülmüş, panjurları hep kapalı bir başka villa vardı; daha sonra, şehrin varlıklı oturma bölgeleri başka bir yere taşınmış ve burada daha gösterişsiz müstakil evler, fidanlıklar ekili küçük bir toprağı ve tavuk ya da tavşan kümesi olan aile konutları yapılmıştı. Baragallo Köprüsü'ne kadar bu böyle sürüyor, yarısı kırlarla kaplı, ama şimdiden şehrin saldırısına uğramış bir dış mahalleden geçiliyordu; burada daha eski çiftçi yaşamına özgü izlerin (çarklarından şakır şakır su ve yosun akan eski bir zeytin cenderesi, fıçıları ve üzüm sıkma cendereleriyle morumsu bir şarap yapım yeri) yanı başında garajlar, çiçekçi ardiyeleri, doğrama atölyeleri, tuğla depoları, şafaktan önce sabahları ışıkları yakılı, boş ve uğultulu haliyle ağırlığını duyuran baştan aşağı camlarla kaplı bir elektrik santralı ve en ötede toplu konutların dev paralelyüzü -köykent projesinin ilk ve tek örneği olan, "Rejim'in eseri" bu

konutlara coşkuyla başlanmış, ama gerisi getirilememişti, gene de kitle uygarlığının şimdiden Avrupa'yı kuşatmakta olduğunu anımsatmak için yeterliydi- yer alıyordu.

Baragallo Köprüsü'nde, Madonna della Costa'ya doğru devam eden araba yolundan ayrılırdık (oradan ancak Titin dediğimiz Quirino Amca'yı görmeye gittiğimizde geçerdik; Quirino Amca, bir zamanlar atalarımın tuğla fırınlarının bulunduğu tepenin doruğundaki zeytin ağaçlarının gri bulutundan eski pembe boyasıyla ayırt edilen, Calvinolar'ın 19. yüzyılda yaptırdıkları evde otururdu) ve ırmağın kıyısını takip ederdik. Birden bir şeyler değişi verir ve bunun ilk göstergesi şu olurdu: Baragallo'ya kadar rastladığımız insanlar, her zamanki gibi sokaktan geçen ve birbirinin yüzüne bile bakmayan insanlardı; Baragallo'dan sonra birbirine rastlayan herkes, birbirini tanımayanlar bile, yüksek sesle "Günaydın!" diyerek ya da karşıdakinin varlığını tanıdıklarını gösteren "Ha gayret, ha gayret" veya "Yükümüz yük bugün" gibi genel bir ifadeyle ya da hava durumu hakkında "Yağmur mu yağacak ne" gibi bir yorumla -son derece ölçülü bu saygı ve dostluk mesajları, yolda durmadan, neredeyse kendi kendine, gözler hafifçe kaldırılarak iletilirdi- selamlaşırdı. Babam da Baragallo'dan sonra değişir, oraya kadar yürüyüşünde sergilediği sinirli, tahammülsüz tutum, köpeğe bağırışındaki ya da tasmalıysa tasmasını çekişindeki öfke yok olurdu; artık çevreyi daha sakin süzer, her zamanki gibi köpeği serbest bırakır ve hayvanı daha hoşgörülü, neredeyse sevgi dolu sözler, ıslıklar ve parmak şaklatmalarıyla uyarırdı. Bu kendimi daha derli toplu ve tanıdık yerlerde bulma duygusu beni de etkilerdi, ama aynı zamanda kendimi araba yolundaki adsız yaya gibi göremediğim için tedirginlik duyardım; buradan sonra, bütün öteki gözlerin gözetimi altında "profesörün çocuklarından biri" olurdum.

Bir tahta çitin gerisinde, geldikleri yerlerdeki gibi bir çiftlik evi kurmuş olan Piemonteli bir ailenin beslediği domuzlar çığlık atarak kavga ederlerdi (bizim orada sıra dışı bir manzara). (Daha önce yolda müşterilerine süt bidonlarını dağıtmak için atlı arabasını süren yaşlı Spirito'ya rastlamış olurduk.) Yolun öteki tarafı, dik bir yamacın altındaki ırmağa bakardı ve orada bir tür kanal korkuluğu üstünde eğilmiş, yan yana, çamaşır yıkayan kadınlar olurdu. Daha yukarıda, eşek sırtı eski bir köprünün üzerinden ırmağı geçip geçmememize bağlı olarak, iki yoldan birini seçebiliyorduk. Köprüyü geçmediysek, bir süre ekili taraçalı tarlaların yanındaki *beudo* ve kestirme yollardan gidip, basamaklı bir yokuşu çıkarak

San Giovanni katır yoluna ulaşırdık; yakınlarda yapılmış (ya da onarılmış) basamaklı yokuş öyle dik yukarı çıkar ve güneş öyle kavururdu ki, insanın soluğu kesilirdi. (Son savaştan sonra, birisi yokuşun tepesindeki bir duvarın üstüne kocaman katrandan harflerle, bir şeyler yüklenmiş yukarı çıkan kişilerin sabrı ve teriyle alay edercesine çirkin bir söz yazmıştı, belki bir isyan dürtüsü uyandırmak ya da yalnızca kendi umutsuzluğunu başkalarına da onaylatmak için.) Sonra katır yolu San Giovanni'ye doğru epey bir süre düz devam ederdi; deniz, arkamızda olurdu; ırmağın öteki tarafında, Tasciaire'in kıyısı, eski bir toprak kayması sonucu uzun ve geniş bir yarla ikiye ayrılmış, parça parça ve toprak rengi taşların arasında masmavi uzanırdı. Belli bir dönemeçten sonra, ana vadinin ucunda yanlamasına uzanan küçük San Giovanni Vadisi belirirdi - zeytin ağaçlarının görüşü engellemediği yerlerde tek tek taraçalı tarlaları ve bu tarlalarda çalışanları, çiftlik evlerinin kırmızı çatılarından yükselen dumanı görebileceğiniz kadar net.

Bu,yokuş aşağı inerken yeğlediğimiz yoldu; yukarı çıkarken öteki yolu daha çekici bulurduk: Köprüyü geçtikten sonra, Tasciaire patikasından yukarı çıkardık; bu yol da dik ve güneşliydi, ama dolambaçlıydı, tekdüze değildi ve eski, aşınmış, eğri büğrü taşlarla kaplıydı, bu nedenle ötekine göre daha rahat ve bildik görünürdü. Sonra belli bir noktada patikadan ayrılıp vadinin yamacının ortasına kadar uzanan, öteki yakadan görebildiğimiz dev yarın eteklerindeki uzun bir *beudo* boyunca ilerlerdik. *Beudo* taraçalı tarlaların üzerinden geçer, aşağı kaymamak için adımlarımıza dikkat etmemiz, ara sıra elimizle eğri, bombeli duvardan destek almamız gerekirdi. Köpek genellikle en emin yolun kanal olduğunu görür, suyun içinde pıt pıt yürürdü. Yer yer taraçalı tarlalardan incir ağaçları sarkar ve yeşil bir gölge *beudo*'yu güneşten korurdu; bazı çiftlik evleri kanalın tam üzerindeydi ve yürürken neredeyse evlerin içine girer, o ailelerin yaşamına karışırdık: Hepsi şafaktan beri çalışıyor olur; kadınlar, erkekler ve çocuklar taraçalı tarlanın toprağını hafif *magaiu* (üç dişli kazma) vuruşlarıyla tersyüz eder ya da gene *magaiu* ile "suyu kendilerine döndürür," yani kanalın toprak setlerinden bazılarını yıkıp bazılarını sağlamlaştırarak, suyun yönünü kendi fidanlıklarının arasından akacak şekilde değiştirirlerdi.

Daha yukarılarda, *beudo* sık ve hışırtılı bir kamışlığın içinde gözden yiter ve ırmağa ulaşmış olurduk. Irmağı beyaz taşlar arasından zikzak sıçrayışlarla, çok iyi bildiğimiz, ama her an değişebilen -yağmurlu günler

ırmağın kabarmasına ve birkaç desteğin yok olmasına yol açtığında- bir örüntüye göre geçmek gerekirdi. Irmaktan yukarı doğru çıkarken, taraçalı tarlalar arasındaki özel geçitlerden geçerek yolu kısaltır, sonunda bir kestirme yola -gene bir tür dere- ulaşırdık, öteki yol gibi bu yolla da San Giovanni katır yoluna varmış olurduk, ama ötekine göre çok daha ileri bir noktasına.

San Giovanni'ye yaklaştıkça babam gene gerginleşirdi; bu, kendisinin hissettiği yegâne yere bir an önce ulaşma arzusunun son bir dışavurumu değildi yalnızca, aynı zamanda sanki oradan onca saat uzakta olmanın pişmanlığı, o saatlerde bir şeylerin mutlaka yitirilmiş ya da bozulmuş olduğu kanısı, yaşamında San Giovanni olmayan her şeyi bir an önce silme isteğiydi; bir de. San Giovanni dünyanın tamamı değil, dünyanın yalnızca bir köşesi, kalan her şeyin kuşattığı bir köşesi olduğundan, bu yerin onun için her zaman bir umutsuzluk anlamına geleceği duygusu.

Ama yukarıdan, taraçalı bir tarladan, budama işiyle uğraşan ya da asmalara sülfat serpen birisi ona: "Hocam, izninizle, size bir soru sorabilir miyim?" diye seslenip gübre karışımları hakkında, en iyi aşı dönemi hakkında, böcek ilaçları ya da Ziraat Biriği'nin yeni tohumları hakkında fikrini sormaya görsün; babam, rahatlamış, sakin, "ha, evet, demek öyle, hımm" ünlemleriyle ve sözü biraz uzatarak, durup ona işin niçinini nedenini açıklardı. Kısacası, tek beklediği, bu kendi dünyasında uygar bir ortak yaşamın -daha iyisini yapma tutkusunun harekete geçirdiği, doğal akim yön verdiği bir yaşam- olanaklı olduğuna ilişkin işaretti; ama sonra hemen nasıl her şeyin kuşatılmış ve geçici olduğunu gösteren kanıtlar onu yeniden kıskacına alır ve gene öfkeye kapılırdı. Ve bu göstergelerden biri bendim, benim dünyanın öteki, şehirli ve düşman kısmından olmamdı, bu ideal San Giovanni uygarlığının oğullarıyla birlikte kurulamayacak, bu yüzden de geleceksiz olmasının verdiği acıydı. Dolayısıyla, yolun son kısmını. San Giovanni'nin içine kapanmak için üstüne örteceği battaniyenin ucuymuş gibi, gereksiz bir aceleyle tamamlardık, yolumuzun üstündeki çeşitli yerlerin yanından geçerek: Döküntü bir cendere ve orada oturan, cendereden de beter haldeki iki yaşlı kadın, ırmağın üzerindeki bir başka -bu kez beton- köprü (burada yol gene yavaşça dikleşirdi), gümrük muhafızı akrabamız Regin'in evi -Regin'in köpeği duvarın üstünden bizim köpeğimizle sıçramalar ve havlamalarla bitmek bilmez bir kavgaya tutuşurdu- (burada yokuş daha da dikleşirdi), bir başka akrabamızın, gençliğini Peru'da geçirmiş olan Bartumelin'in (çamaşır teknesindeki

çamaşırları çalkaladığını gördüğümüz karısı, bir Peru yerlisi olup yüzü ve yöre ağzını konuşma tarzıyla tıpatıp bizim kadınlarımızı andıran şişman bir kadındı) tarlası (artık yokuşun son, en dik bölümüne gelmiş olurduk), iki sıska katırcının tarlası (günün birinde, katırdan vazgeçip yerine tıknaz bir yük öküzü almışlardı)... Babamın göğsü yorgunluktan değil, hakaretler ve paylamalardan küt küt atıyor olurdu: San Giovanni'ye ulaşmış, şimdi kendi yuvamıza giriyor olurduk.

Bu aşamada, çiftlik içindeki her adımı, her hareketi ve her ruh hali değişikliğini de anlatmam gerekirdi, ama şimdi her şey belleğimde daha belirsiz bir hal alıyor; sanki, yokuşu çıkışımız imgeler yelpazesiyle sona erince, her defasında bir tür donakalmış belirsizlik durumunun -sepetleri alıp geri dönüş için yola koyuluncuya dek sürerdi bu- içine çekiliyor muşum gibi. Daha önce söylemiştim: Öncelikli günlük görevimiz, babamızın sepetleri taşımasına yardım etmekti. Aslında, bir çiftliğin nasıl yönetildiğini öğrenmek için, ona benzemek için (çocuklardan babalarına benzemeleri beklenir ya) her işte ona yardım etmemiz gerekirdi; ama çok geçmeden biz de, o da anlamıştık ki, hiçbir şey öğreneceğimiz yoktu, böylece bizi tarım konusunda eğitme fikri bir yana bırakılmış ya da daha aklı başında kişiler haline geleceğimiz bir yaşa ertelenmişti, çocukluğumuzu biraz daha yaşayabilmemize izin verilmişçesine... Dolayısıyla, sepetleri taşıma, tek kesin şeydi, yadsınamaz biçimde zorunlu kabul edilen tek görevdi. Doğrusu, ödevimizin zevkli bir yanı yok değildi: Yükümü -sırtımda hasır bir küfe, koluma geçirdiğim bir sepet (öteki kolumun boş olması daha iyi oluyor, ağırlığı iki kolum arasında paylaştırabiliyordum)- özenle yüklendikten sonra, başım eğik yola düzülüyordum, bir tür öfkeyle, biraz babam gibi; bu arada, çevremdeki dünyaya dikkat etme ya da hareketlerimi seçme konusundaki her tür yükümlülükten kurtulduğum, olanca enerjimi yükü doğru düzgün taşıma çabasına ve bir demiryolu gibi değişmeyen yol boyunca adımları atmaya verdiğim için, zihnim hem korunmuş oluyor, hem özgürce dolaşabiliyordu. Bu "hamallık" işini ben ve kardeşim aşırı bir gayretkeşlikle üstleniyorduk, babamız da öyle, çünkü belli ki onun için de artık San Giovanni'nin çekici yönü, yeni ekim yöntemleri geliştirme, deney, risk değil; daha çok, bir şeyleri taşıyıp biriktirmekti, bu karıncalara özgü çabaydı. Bir ölüm kalım meselesiydi bu (gerçekten de neredeyse öyleydi: Bitmek bilmez savaş yılları başlamıştı; ailemiz, genel yokluk içinde. San Giovanni çiftliği sayesinde, bağımsız -ya da o zamanlar dendiği gibi "kendine yeterli"- bir

tarım ekonomisi evresine girmişti) ve biz ona eşlik etmezsek, babamız eve aşırı yüklü -geleneksel imge, "bir katır gibi"ydi- dönüyor, üstelik bunu gözümüze sokarcasına yapıyordu, belki biraz da onu yalnız bıraktığımız için vicdan azabı çekelim diye; ama çocuklardan biri ya da her ikisi ona eşlik ettiğinde de, hepimiz aynı derecede yüklü, iki büklüm, suskun geri dönüyorduk, toprağa bakarak, her birimiz kendi düşüncelerine dalmış, dış dünyadan kopuk halde.

Kasvetli halimiz, sepetlerin zengin içeriğiyle karşıtlık oluştururdu. Söz konusu içeriği bir kat geniş asma ya da incir yaprağıyla gizlerdik (başkalarının bakışlarından hiç haz etmeyen köylü göreneği uyarınca), ama yalpalayarak yürüdüğümüz için iğreti yaprak-örtü yolda açılır ve ince uzun yeşil kabaklar, "rahibe kalçası" armutlar, Saint-Jeannet üzümü salkımları, turfanda incirler, dikenli kabağın sert tüyleri, enginarların mor-yeşil dikenleri, haşlayarak yiyeceğimiz taze mısır koçanları, patatesler, domatesler, büyük süt ve şarap şişeleri ve kimi zaman derisi yüzülmüş sıska bir tavşan açığa çıkardı - sepetin içindekiler, sert şeyler yumuşak olanlarını ezmeyecek ve bir demet kekik, mercanköşk ya da fesleğene yer kalacak şekilde yerleştirilmiş olurdu. (O zamanlar, dalgın gözlerime bu sepetler önemsiz görünürdü, yaşamın maddi temellerinin gençlere sıradan göründüğü gibi; oysa şimdi onların yerine karşımda yalnızca beyaz kâğıdın pürüzsüz yaprağı varken, o sepetleri adlar ve adlarla doldurmaya, içlerine sözcükleri tıkıştırmaya çalışıyor, bu adları anımsayıp düzenlemek için, şeylerin kendilerini toplayıp düzenlemeye harcadığımdan daha çok zaman harcıyorum, daha büyük bir tutkuyla... Doğru değil: Sepetleri betimlemeye koyulduğumda, pişmanlığımın doruk noktasına ulaştığımı sanıyordum, oysa hiç de öyle değil, soğuk ve öngördüğüm bir liste çıktı ortaya; bu yorum tümceleriyle o listenin ardında bir duygu halesi yaratmaya çalışmam boşuna: Her şey o zaman nasılsa öyle kalıyor, bu sepetler daha o zaman ölüydü ve bunu biliyordum, artık var olmayan bir somutluğun birer hayaleti o kadar, ben de şimdi ne isem o zaman da oydum, şehirlerin ve tarihin bir yurttaşı -henüz şehirsiz ve tarihsiz, bu yüzden de acı çeken birisi-, sanayi ürünlerinin bir tüketicisi -ve kurbanı: tüketici adayı, kurban olmanın eşiğinde- ve yazgılar, bütün yazgılar belirlenmişti, bizimkiler ve başkalarınınki, ama neydi o zamanki bu sabah öfkesi, tümüyle içten olmayan bu sayfalarda hâlâ süren öfke? O sepetler daha o zamandan bana böylesine yabancı olmasaydı, babamla aramdaki uçurum bu kadar derin olmasaydı, her şey farklı olabilir miydi - çok değil, yeterince farklı? Şimdi

olup biten her şey farklı bir seyir izler miydi-dünyada, uygarlık tarihinde-, yitimler böylesine mutlak, kazançlar böylesine belirsiz olmaz mıydı acaba?)

Meyvelerle sebzeleri koyduğumuz ve eve götüreceğimiz sepetleri doldurduğumuz masa, bir incir ağacının altında, eski Cadorso çiftlik evinin (burada ırgatların ailesi kalırdı) yanındaydı; evin kapısının üzerinde eski Calvinolar'ın evlerinin üstüne koydukları Mason simgesinin silik izi duruyordu hâlâ. Bağ, kütükler arasındaki meyve ağaçlarıyla tarlanın aşağı kısmını kaplıyordu; daha yukarıda greyfurt ağaçları vardı, daha da yukarıda zeytin ağaçları. Orada, babamın gözbebeği uzun yeşil avokado (ya da *aguacate)* bitkilerinin gölgesinde, babamın yaptığı ev, daha sonra savaşın zor günlerini geçirdiğimiz "villa" vardı; zemin katında örnek bir kiler ve beyaz İsviçre keçileri için bir ağıl vardı. Mülkümüz, San Giovanni Kilisesinin bulunduğu meydanla (burada her yıl 24 Haziran günü bahar direği dikilir ve şehir bandosu çalardı) kesintiye uğruyor, sonra bir katır yolunu geçince yeniden başlıyor, küçük bir vadinin tamamını içine alıyordu. Bu küçük vadinin en aşağı kısmında cenaze çelenkleri için palmiye yapraklarının yetiştirildiği bir ekim alanı; daha yukarıda. Beyaz Ev dediğimiz çiftlik eviyle (bir süre koyunları burada tutmuştuk) baştan sona sebze ve meyve ekili bir alan, baldırıkaranın yeşile büründürdüğü kayalar arasında gizli bir pınar, tüfe oyulmuş bir mağara, kayaya oyulmuş bir mağara ve o zamanlar artık benim için olağanüstü olmayan öteki olağanüstü şeyler vardı; oysa şimdi hepsi yeniden olağanüstü benim için: Şimdi, bütün bunların yerine, düzgün dörtgen duvarlarıyla bayağı, geometrik ve vahşi bir karanfil tarlası, hepsi eşit eğimli taraçalar, kazıklar ve tellerle çevrili sıra sıra gri saplar, seraların mat camları, silindir biçimli beton tekneler uzayıp giderken ve daha önce var olan her şey, varmış gibi görünen, ama zaten bir yanılsamadan ya da sıra dışı bir ertelemeden ibaret olan her şey yitip gitmişken.

Günün belli saatlerinde güneş almayan San Giovanni Vadisi, o zamanlar sınai çiçek ekimlerine elverişsiz kabul edilmiş, bu yüzden de hâlâ eski kır görünümünü koruyordu. Babamın sabah güzergâhı boyunca geçtiği bütün çiftlikler de öyleydi, sanki artık Poggio'dan Coldirodi'ye şehri kuşatan boz renkli ve tek-biçimli karanfil tarlalarından kaçmak için bu yolu bilinçli olarak seçmiş gibi, sanki çiçek yetiştiriciliğiyle profesyonel olarak uğraşmasına karşın, bundan gizli bir pişmanlık duyuyormuş, kendisinin de dilediği ve katkıda bulunduğu bu uğraşın, evet, geri kalmış tarımımız için ekonomik ve teknik bir ilerleme, ama aynı zamanda bir bütünlük ve

uyumun yok edilişi, çeşitliliğin yitimi, paraya bağımlılık anlamına geldiğini fark etmiş gibi. Ve bu nedenle. San Giovanni'deki o saatleri günün kalanından ayrı tutuyor, tekbiçimli ekimin tutsağı olmayan modern bir çiftlik kurmaya çalışıyor, getirisi her zaman belirsiz harcamalara giderek ekilecek türlerin, ithal çeşitlerin, sulama borularının sayısını artırıyor; bütün bunları, önerebileceği başka bir yol, hem bu yerlerin ruhunu, hem yenilikçi anlayışı koruyacak bir yol bulmak için yapıyordu. Doğayla savaşa, egemenliğe dayalı bir ilişki kurmak istiyordu: Doğanın üzerinden elini hiç çekmemek, onu değiştirmek, zorlamak, ama bunun ardında onun canlı olduğunu, bütünlüğünü koruduğunu hissetmek.

Ya ben? Sanırım ben başka bir şey düşünüyordum. Doğa neydi? Otlar, bitkiler, yeşil yerler, hayvanlar. Zaten doğanın ortasında yaşıyor ve başka bir yerde olmak istiyordum. Doğanın karşısında ilgisiz, sakmımlı, yer yer düşmanca bir tutum takmıyordum. Ve bir şeyi bilmiyordum: Ben de bir ilişki, belki babamınkinden daha talihli bir ilişki arayışı içindeydim, edebiyatın her şeye anlamını yeniden kazandırarak bana vereceği bir ilişki, böylece birden her şey gerçek, somut, ele geçirilebilir ve kusursuz hale gelecekti, artık yitirdiğim o dünyadaki her şey.

Nereden bağırıp hortumu getirmemi ve bitkilere su vermemi, her şeyin kuruduğunu söylüyor babam? Taraçalı bir tarladan, ha bire toprağı kazıp duran yaşlı Sciaguato'nun sesi geliyor. Şu ağaçların üstünde bir şeyler kıpırdıyor: Mumina'nın kızı, bir kiraz sepetini doldurmak için ağaca tırmanmış. Ben hortumu sırtıma dolayıp koşuyorum, ama sıra sıra bitkilerin arasından babamı göremiyor, tarlayı şaşırıyorum. Kiraz dallarını eğmek için kancayı, sülfat serpicisini, aşılar için yapışkan bant getirmem gerek, ama toprağımı tanımıyor, kayboluyorum. (Şimdi, elbette, geriye dönüp baktığımda, her taraçalı tarlayı, her patikayı görüyorum, şimdi sıra sıra bitkiler arasında koşan kendime yolu gösterebilirdim, ama çok geç, herkes gitmiş artık.)

Bir an önce sepetler hazır olsa da eve dönüp denize gidebilsem. Deniz orada, vadinin üçgen bir yarığı içinde, V şeklinde; ama babama ve sabahları yollarda rastladığımız bütün o insanlara yabancı deniz sanki kilometrelerce ötede.

Şimdi dönüyoruz. Ben sırtlandığım küfenin altında iki büklüm yürüyorum. Güneş yükselmiş; en yakın araba yolundan. San Giacomo Tepesi'nin üzerinden bir kamyon geçiyor uğultuyla; burada vadide zeytin ağaçlarının grisi ve ırmağın şırıltısı renkleri ve sesleri silikleştiriyor.

Karşıdaki yamaçta yerden bir duman yükseliyor: Birisi anızları yakmış. Babam zeytin ağaçlarının tomurcuklanması hakkında bir şeyler anlatıyor. Ben dinlemiyorum. Denize bakıp bir saat içinde kumsalda olacağımı düşünüyorum. Kumsalda kızlar pürüzsüz kollarıyla topları atıyor, ışıltının içine dalıyor, bağırıyor, su sıçratıyorlardır, sıra sıra kanoların ve pedallı kayıkların üzerinde.

Bir Sinema Seyircisinin Özyaşamöyküsü

Sinemaya hemen her gün, hatta günde iki kez gittiğim yıllar oldu; aşağı yukarı, 1936 ile savaş arasındaki, kısacası ergenlik dönemime denk gelen yıllardı bunlar. Sinemanın benim için dünya demek olduğu yıllar. Çevremi kuşatan dünyadan farklı bir dünya, ama benim için yalnızca beyazperdede gördüklerim, bir dünyanın özelliklerini, doluluğunu, zorunluluğunu, tutarlılığını taşıyordu; beyazperdenin dışında ise, sanki rastlantı sonucu bir araya getirilmiş ayrışık öğeler yığılıyordu üst üste, yaşamımın bana herhangi bir biçimden yoksun görünen malzemeleri.

Birçok kez, sinemayı mahkûm etme amacını güden bir yaklaşımla sinemanın bir kaçış olduğu söylenmiştir; elbette, o zamanlar sinema benim için bu amaca da hizmet ediyor, bir yabancılaşma, dikkatimi farklı bir uzama yöneltme gereksinmemi -kanımca, dünyaya uyum sağlama gibi birincil bir işleve, her kişilik oluşumunun kaçınılmaz bir aşamasına denk gelen bir gereksinme- gidermeye yarıyordu. Elbette, insanın kendisine farklı bir uzam yaratmasının başka, daha özlü ve kişisel yolları da vardır: Sinema, en kolay ve en el altındaki, ama aynı zamanda beni hemen en uzağa götüren yoldu. Her gün, küçük şehrimin anacaddesinde dolaşırken, gözüm sinemalardan başka bir şey görmezdi: Yeni filmlerin oynatıldığı, her pazartesi ve her perşembe program değiştiren üç sinema ile haftada üç kez daha eski ve kalitesiz filmler oynatan iki döküntü sinema. Her sinema salonunda hangi filmin oynadığını önceden bilirdim, ama gözlerim bir sonraki filmin duyurulduğu, bir köşeye iliştirilmiş afişleri arardı, çünkü sonraki günlerde bana eşlik edecek olan sürpriz, vaat, beklenti orada olurdu.

Sinemaya öğleden sonraları gidiyordum, gizlice evden kaçarak ya da bir arkadaşıma ders çalışmaya gidiyorum bahanesiyle, çünkü okul aylarında annemle babam çok az özgürlük tanıyorlardı bana. Gerçek tutkunun kanıtı, bir sinema açılır açılmaz, saat ikide, içeri giriverme itkisiydi. İlk gösterime gitmenin çeşitli avantajları vardı: Sanki bütünüyle bana ayrılmış olan, en ucuz "üçüncü yerler"in ortasında uzanıp bacaklarımı öndeki koltuğa uzatmama olanak sağlayan yarı boş salon; annemle babam kaçtığımı fark etmeden eve dönebilme, sonra yeniden dışarı çıkmak (ve belki başka bir film görmek) için izin koparma umudu; öğleden sonranın kalanı boyunca, ders çalışma açısından zararlı, ama hayallere dalmaya elverişli, hafif bir sersemlemişlik hali. Ve şu ya da bu nedenle itiraf edemediğim bütün bu

gerekçelerin ötesinde, daha ciddi bir gerekçe de vardı: Açılış saatinde içeri girince, az bulunur bir talihi güvence altına almış oluyor; filmi, sinemaya öğleden sonranın geç saatlerinde ya da akşama doğru vardığımda genellikle başıma geldiği gibi, ortasına ya da sonuna yakın herhangi bir noktasından değil, başından seyredebiliyordum.

Şu var ki, film başladıktan sonra salona girmek, İtalyan seyircilerinin yaygın ve hâlâ devam eden görgüsüzce bir alışkanlığıydı. Diyebiliriz ki, daha o zamandan, günümüz sinemasının en incelikli anlatım tekniklerini önceliyor, öykünün zamansal çizgisini kırıyor ve onu parça parça yeniden bir araya getirilmesi ya da bölük pörçük biçimiyle kabul edilmesi gereken bir yapbo-za dönüştürüyorduk. Kendimizi avutmayı sürdürmek için şunu da belirteyim ki, sonunu bildiğimiz bir filmin başını seyretmek, ek doyumlar getiriyordu: Gizemlerin ve dramların çözülmesini değil, doğuşunu keşfetmek; bir de, filmdeki kişiler karşısında belli belirsiz bir öngörü duygusu. Belli belirsiz: Tam da kâhinlerin öngörüsünün olması gerektiği gibi, çünkü lime lime olay örgüsünü yeniden kurmak her zaman o kadar da kolay değildi, hele polisiye bir film söz konusuysa hiç değildi - polisiye filmde önce katili, sonra da cinayeti keşfedince, ortada daha da karanlık bir gizem bölgesi kalıyordu. Dahası, kimi zaman başlangıç ile son arasında seyredemediğim bir kısım oluyordu, çünkü birden saatime bakıp geç kaldığımı fark ediyor ve bizimkilerin öfkesini üzerime çekmemek için, perdede içeri girdiğim sıradaki sahne yeniden belirmeden kaçmak zorunda kalıyordum. Bu yüzden, birçok film zihnimde ortasında bir boşlukla kalmış ve bugün bile, otuz yılı aşkın -hiç otuz olur mu, neredeyse kırk yıllık- bir süreden sonra, o zamanki filmlerden birini yeniden seyrettiğimde- sözgelimi, televizyonda- sinemaya girdiğim ânı, anlamadan seyrettiğim sahneleri anımsıyorum, kaçırdığım bölümleri yerli yerine oturtuyorum, sanki dün yarım bırakmışım gibi yapbozu tamamlıyorum.

(Aşağı yukarı on üç ile on sekiz yaşlarım arasında, sinemanın daha öncesi ve daha sonrasıyla karşılaştırılamayacak bir güçle benliğimi kuşattığı dönemde gördüğüm filmlerden söz ediyorum; çocukken gördüğüm filmlerin anıları karmakarışık; erişkinlik çağımda gördüğüm filmler ise başka birçok izlenim ve deneyimle iç içe geçiyor. Benim anılarım, sinemayı o sıralar keşfeden birisinin anıları: Ailemin sıkı gözetimi altında yetiştirilmiştim ve annem elinden geldiği sürece dünyayla plansız-programsız, belirli bir amacı olmayan ilişkilerden beni korumaya çalışmıştı; çocukluğumda seyrek olarak sinemaya götürürdü beni, gittiğimiz filmler de

yalnızca "uygun" ya da "öğretici" olarak bilinenler olurdu. Sessiz sinema dönemiyle sesli sinemanın ilk yıllarına ilişkin çok az anım var: Birkaç Şarlo filmi, Ramon Novarro'lu *Ben Hur,* bir zeplinin Güney Kutbu'nda düşerek sulara gömüldüğü *Zeplin, Afrika Konuşuyor* adlı belgesel, 2000 yılı üzerine gelecekçi bir film, Trader Horn'un Afrika'daki serüvenlerini konu alan *Trader Horn.* Douglas Fairbanks ile Buster Keaton, mitolojimde en saygın yerleri tutuyorlarsa, bunun nedeni, daha sonra onları, geriye dönüp bakarak, düşsel bir çocukluğuma -onun bir parçası olmamaları düşünülemezdi- katmış olmamdır; çocukken yalnızca renkli afişlerden tanıyordum bu iki oyuncuyu. Genellikle, aşk konulu filmlerden uzak tutuluyordum; aslına bakılırsa, bu tür filmleri anlamıyordum da: Yüzlerin beyazperdedeki görünümüne alışık olmadığım için, erkek oyuncuları -özellikle bıyıklı iseler- ve kadın oyuncuları -özellikle sarışın olanlarını-birbirine karıştırıyordum. Çocukluğumda çok moda olan havacılık filmlerinde erkek oyuncular ikiz kardeşler kadar birbirlerine benziyorlardı, olay her zaman benim için tek bir pilot olan iki pilot arasındaki kıskançlığa dayandığı için de, kafam allak bullak oluyordu. Kısacası, seyircilik alanındaki çıraklığım yavaş ve zorlu geçmişti; onun için, sözünü ettiğim sinema tutkusu patlak verdi.)

Buna karşılık, sinemaya saat dörtte ya da beşte girmişsem, çıkışta zamanın geçişi duygusu, filmin içindeki ile dışındaki iki farklı zaman boyutu arasındaki karşıtlık çarpıyordu beni. Ortalık aydınlıkken girmiş oluyor, dışarıya çıktığımda karanlıkla, beyazperdenin siyah-beyazmı sürdüren ışıklı yollarla karşılaşıyordum. Karanlık, iki dünya arasındaki kopukluğu biraz hafifletiyor, biraz vurgulu hale getiriyordu, çünkü askıya alınmış bir zamana, düşsel bir yaşamın akışına ya da yüzlerce yıl geriye gidişe kapılarak yaşamamış olduğum o iki saatin geçişini belirginleştiriyordu. Özellikle, o anda günlerin kısalmış ya da uzamış olduğunu fark etmek büyük bir heyecandı: Mevsimlerin geçtiği duygusu (yaşadığım havası ılıman yerde hep yumuşak bir geçiş), sinemanın çıkışında yakalıyordu beni. Filmde yağmur yağıyorsa, dışarıda da yağmur yağmaya başlayıp başlamadığını, evden şemsiyesiz kaçmışken bir sağanağa mı denk geldiğimi işitmek için kulak kabartıyordum: Öteki dünyaya gömülü kalmakla birlikte, dışarıdaki dünyayı anımsadığım yegâne andı bu ve üzerimde kaygılandırıcı bir etkisi oluyordu. Bugün bile filmlerdeki yağmur bende o tepkiyi, bir kaygı duygusunu canlandırır.

Henüz akşam yemeği saati gelmemişse, arkadaşlarımla grup halinde anacaddenin kaldırımlarında bir aşağı bir yukarı dolaşıyorduk. Az önce çıktığım sinemanın önünden yeniden geçiyor, projeksiyon odasından filmdeki konuşmaların caddede yankılandığını işitiyor ve artık dışarıdaki dünyaya geçtiğim için bunları bir özdeşleşme duygusuyla değil, bir tür gerçekdışılık duygusuyla -ama aynı zamanda sınırda durup geriye bakan kişi gibi, özlemi andıran bir duyguyla- algılıyordum.

Sessiz sinema dönemine ilişkin ilk anılarımla bağlantılı olarak özellikle bir sinemayı düşünüyorum: Şehrimizin bu en eski sineması, yakın zamanlara kadar, madalyalarla süslü *art nouveau* tabelası ve salonunun yapısıyla -aşağıya doğru eğimli ve yanında sütunlu bir koridorun bulunduğu uzun bir salon- o dönemin anısını korumuştu. Projeksiyon odasının küçük bir penceresi anacaddeye açılıyordu; bu pencereden filmin dönemin teknik araçlarının çarpıttığı madeni, anlamsız sesleri yankılanırdı - geçmişteki ya da gelecekteki hiçbir konuşma diliyle ilgisi olmayan İtalyanca seslendirmenin yapmacıklığı, sesleri daha da anlamsızlaştırıyordu. Gene de, o seslerin sahteliğinde, sirenlerin ezgisi gibi başlı başına bir iletişim gücü olsa gerekti ve ben ne zaman o pencerenin altında geçsem, dünyanın ta kendisi olan o öteki dünyanın çağrısını işitirdim.

Salonun yan kapıları bir sokağa açılıyordu; aralarda işli bir ceketi olan yer gösterici, kırmızı kadife perdeleri açıyor ve dışarıdaki havanın rengi eşikte hafifçe beliriyordu, yoldan geçenlerle oturan seyirciler, sanki iki taraf açısından da uygunsuz bir alan ihlali söz konusuymuş gibi, biraz keyifsiz, birbirlerine bakıyorlardı. Özellikle birinci yarı ile ikinci yarı arasındaki ara (hangi akla hizmettir bilinmez, bugüne dek korunmuş bir başka tuhaf İtalyan âdeti), bana hep o gün, o saat, o şehirde olduğumu anımsatırdı ve içinde bulunduğum ruh haline göre, birazdan kendimi Çin denizlerinde ya da San Francisco depreminde bulacağımı bilmenin verdiği tatmin duygusu artar ya da hep burada olduğumu unutmamam, uzak beldelerde yitip gitmemem yönündeki bu uyarı kurşun gibi üzerime çökerdi.

O zamanlar şehrin en önemli sinemasındaki aralar daha medeniceydi; bu sinemada hava değişimi, kentaurlar ve su perileriyle süslü bir tavanın ortasındaki madeni bir kubbenin açılmasıyla gerçekleşiyordu. Göğü görme, filmin ortasında, belki de başka kıtalardan, başka çağlardan buraya ulaşan bir bulutun ağır ağır geçişiyle bir an durup düşünmemize yol açıyordu. Yaz akşamları, kubbe gösterim sırasında da açık kalıyordu: Gökkubbenin varlığı, bütün uzaklıkları tek bir evren içinde bir araya getiriyordu.

Yaz tatillerinde sinemalara daha sakin ve daha özgür gidebiliyordum. Okul arkadaşlarımın büyük bir bölümü yazın sahil şehrimizi bırakıp dağa ya da kıra gidiyor ve ben haftalarca arkadaşsız kalıyordum. Her yaz benim için eski film av sezonu açılmış oluyordu, çünkü önceki yılların, bu doymak bilmez açlığın esiri olmamdan önceki dönemin filmleri gösterime giriyordu ve o aylar boyunca, kaçırdığım yılları yeniden yakalama, kendime sahip olmadığım uzun bir seyircilik geçmişi yaratma olanağı buluyordum. Normal ticari dolaşım içindeki filmler: Yalnızca onlardan söz ediyorum (sinema kulüplerinde geriye dönerek sinema evrenini, sinemateklerde sinemanın üstün nitelikli ve kendi içine kapalı tarihini keşfedişim, yaşamımın bir başka evresine, farklı şehirler ve dünyalarla bir ilişkiye damgasını vuracak ve o zaman sinema daha karmaşık bir söylemin, bir tarihin bir parçasını oluşturmaya başlayacaktır); ama bu arada, Greta Garbo'nun kaçırdığım, belki üç dört yıl önceki, ama benim için tarihöncesine mal olmuş bir filmini -gencecik, bıyıksız bir Clark Gable ile- seyrettiğimde yaşadığım heyecanı hâlâ yitirmiş değilim. *Kibar Yosma'ydı* adı, yoksa öteki filmin adı mıydı bu, çünkü aynı yaz yeniden gösterimler serisinden koleksiyonuma eklediğim Greta Garbo filmlerinin sayısı ikiydi; her durumda, serinin incisi, başrolünü Jean Harlow'un oynadığı *Tokat'tı*.

Henüz belirtmedim, ama dolaylı yoldan anlaşıldığını sanıyorum: Sinema benim için Amerikan sinemasıydı, Hollyvvood'un o dönemde çektiği filmlerdi. "Benim" dönemim, aşağı yukarı Gary Cooper'm başrolünü oynadığı *Mızraklı Bengal Süvarileri* ve Charles Laughton'la Clark Gable'm baş rollerini paylaştıkları *Gemide Isyan'dan* Jean Harlow'un ölümüne (yıllar sonra, her simgenin ardındaki nevrotik yükün daha bilincinde olan bir çağda, Marylin Monroe'nun ölümü şeklinde yeniden yaşadığım bir ölüm) kadar uzanır, arada birçok komedi filmiyle: Myrna Loy, William Powell ve köpek Asta'nın rol aldıkları romantik polisiye filmler, Fred Astaire ve Ginger Rogers müzikalleri, Çinli dedektif Charlie Chan'in polisiyeleri ve Boris Karloff'un korku filmleri. Oyuncuların adlarına kıyasla daha az yönetmenin adını biliyordum; Frank Capra, Gregory La Cava ve milyarderlerden çok, başrolünü genellikle Spencer Tracy'nin oynadığı filmlerle yoksul insanları anlatan Frank Borzage gibi yönetmenler dışında: Roosevelt döneminin iyi niyetli yönetmenleriydi onlar; bunu daha sonra öğrendim, o zamanlar her şeyi, ne olup olmadığına bakmadan yutarcasma seyrediyordum. O dönemdeki Amerikan sineması, ne daha önce, ne daha sonra benzeri olmayan (en azından bana öyle geliyor) bir oyuncu yüzleri

bütününden oluşuyordu ve olay örgüleri hep farklı birleşimler içinde bu yüzleri bir arada tutmaya yarayan basit düzeneklerdi (aşk merkezli, karakter çizimine dayalı, genel nitelikli). Bu geleneksel olay örgülerinde bir toplumun ve bir çağın çeşnisini yansıtan pek az şey vardı, ama tam da bu nedenle, ne olduğunu tanımlayamadığım bir çeşniyle ulaşıyorlardı bana. Bu (daha sonra öğreneceğim üzere) o toplumun içinde barındırdığı şeylerin çarpıtılarak yansıtılmasıydı, ama kendine özgü bir çarpıtmaydı, gün boyunca içine daldığımız bizim çarpıtmamızdan farklıydı. Ve nasıl psikanalist için hastanın yalan söylemesi de, içten olması da aynı derecede öğreticiyse (çünkü her durumda kendisi hakkında bir şeyleri psikanaliste açmış olur), bir başka çarpıtmalar düzeninden gelen bir seyirci olarak benim de Hollywood ürünlerinin bana verdiği o bir parçacık hakikat ve dolu dolu çarpıtmadan öğreneceğim şeyler vardı. Bu yüzden, yaşama ilişkin o aldatıcı görüntüye karşı herhangi bir hınç duymuyorum içimde; artık bana öyle geliyor ki, o görüntüyü asla gerçek olarak algılamamış, olası yapay görüntülerden biri olduğunu düşünmüştüm, o zamanlar bunu açıklayamayacak olsam da.

Elbette, Fransız filmleri de gösteriliyordu; bu filmler bambaşka bir özellik taşıyor, yabancılaşmaya farklı bir derinlik kazandırıyor, kendi yaşadığım yerler ile başka yerler arasında özel bir bağ kurmamı sağlıyordu ("gerçekçilik" adı verilen etkinin bu olduğunu daha sonra anlayacaktım) ve *Cezayir Batakhaneleri*'nde Cezayir şehrinin eski, kalabalık mahallesini gördükten sonra, kendi eski şehrimizin basamaklı yollarına başka bir gözle bakıyordum. Jean Gabin'in yüzü, fizyolojik ve psikolojik olarak, Amerikalı oyuncuların yüzlerinden farklı bir malzemeden yapılmıştı; Amerikalı oyuncuların yüzleri. *La Bandera*'nın başında olduğu gibi, tabaktan, çorba bulaşmış ve aşağılanmış olarak kalkmazdı asla. (Olsa olsa *Viva Villa*'da Wallace Beery'nin yüzü Gabin'inkiyle karşılaştırılabilirdi, bir de belki Edward G. Robinson'inki.) Nasıl Amerikan sineması *Palmolive*, cila ve mikroptan armmışlık kokuyorsa, Fransız sineması da öyle kokularla yüklüydü. Kadınların seyircinin belleğinde hem canlı kadınlar, hem erotik fanteziler olarak yer eden tensel bir varlıkları vardı (bunu düşünürken, Viviane Romance'ı geçiriyorum aklımdan); oysa Hollywood yıldızlarında erotizm yüceltilmiş, stilize edilmiş, idealleştirilmişti. (Platin sarısı saçlarıyla o dönem Amerikalı kadın oyuncuların en erotik olanı Jean Harlow bile, teninin göz kamaştırıcı aklığıyla gerçekdışı görünüyordu. Siyah-beyaz filmlerde, beyazın gücü kadınların yüzlerini, bacaklarını, omuzlarını ve

göğüslerini farklı bir şeye dönüştürüyor, Marlene Dietrich'i arzunun dolaysız nesnesi değil, dünya dışı bir öz olarak arzunun ta kendisi kılıyordu.) Fransız sinemasının daha tedirgin edici ve az çok yasak şeylerden söz ettiğini fark ediyor; *Sisler Rıhtımı'nda* Jean Gabin'in, İtalyanca seslendirmenin bizi inandırmaya çalıştığı gibi, kolonilerdeki büyük bir çiftliğe gidip orada çalışmak isteyen terhis edilmiş bir asker değil, cepheden kaçan bir asker kaçağı olduğunu -faşist sansürün asla izin vermeyeceği bir konu- biliyordum.

Kısacası, 1930'lu yılların Fransız sinemasından da tıpkı Amerikan sineması gibi uzun uzun söz edebilirdim, ama konu sinemayla da, 1930'lu yıllarla da ilgisi olmayan başka birçok şeyi kapsayacak şekilde genişlerdi; oysa 1930'lu yılların Amerikan sineması başlı başına bir gerçekliktir, neredeyse öncesi ve sonrası yoktur diyesim geliyor - elbette, kendi geçmişim içinde öncesi ve sonrası yok. Fransız sinemasından farklı olarak, o dönemin Amerikan sinemasının edebiyatla hiç ilgisi yoktu; belki bu yüzden, kişisel yaşantımda, öteki şeylerden koparak kendi başına bir belirginlik kazanıyor: Bir sinema seyircisi olarak bu anılarım, edebiyatla bağımın başladığı günlerden öncesine uzanıyor.

"Hollywood evreni" denen şey kendi içinde bir sistem, kendi değişmez ve değişken unsurlarıyla bir insan tipolojisi oluşturuyordu. Aktörler, çeşitli karakter ve davranış modellerini temsil ediyorlardı; her mizaca uygun bir kahraman vardı; yaşamla eylem yoluyla yüzleşmek isteyenler için, Clark Gable övüngenliğin esprili kıldığı belli bir kabalığı-sertliği temsil ediyordu, Gary Cooper ise alaycılığın süzgecinden geçmiş bir soğukkanlılığı; engelleri mizah ve beceriyle aşmayı umanlar için, William Powell'm özgüveni ve Franchot Tone'un sağduyusu vardı; çekingenliğinin üstesinden gelen içedönük kişi için, James Stewart vardı, buna karşılık Spencer Tracy kendi işini kendi gören açık ve dürüst insanın modeliydi; hatta Leslie Howard'la eşine az rastlanır bir entelektüel kahraman örneği bile sunuluyordu seyirciye.

Aktrislerde yüz ve karakter yelpazesi daha sınırlıydı: Makyaj, saç biçimleri, yüz ifadeleri, iki temel kategoriye -sarışınlar ile esmerler- ayrılan tek bir stilizasyonu ortaya çıkarıyordu ve her kategorinin içinde "uçuk" Carole Lombard'dan ayağı yere basan Jean Arthur'a, Joan Crawford'un geniş ve umursamaz ağzından Barbara Stanwyck'in ince ve düşünceli ağzına uzanan bir çizgi söz konusuydu, ama arada birbirinden ayırt edilmesi daha zor olan, bir ölçüde birbirinin yerine geçebilecek bir kadın oyuncular

yelpazesi yer alıyordu. Amerikan filmlerinde karşılaştığımız kadınlar topluluğu ile beyazperdenin dışında, gündelik yaşamda karşılaştığımız kadınlar topluluğu arasında bir bağ kurmayı başaramıyorduk; deyim yerindeyse, birinin bittiği yerde öteki başlıyordu. (Fransız filmlerindeki kadınlarda böyle bir bağ vardı.) Claudette Colbert'in yaramaz atılganlığından Katherine Hepburn'ün yakıcı enerjisine. Amerikan sinemasının kadın karakterlerinin sunduğu en önemli model, kararlılığı, inatçılığı, ruhu ve zekâsıyla erkeğin rakibi olan kadındı; erkeğin karşısındaki bu bilinçli kendinden emin olma haline en çok zekâ ve alaycılık katan oyuncu, Myrna Loy'du. Şu an, o sıradan güldürülerin hafifliğiyle bağdaştırmayacağım bir ciddilikle söz ediyorum kadın oyunculardan; ama sonuçta bizimki gibi bir toplumda, o yılların -özellikle taşradaki- İtalyan yaşam tarzı için, Amerikalı kadınların bu özerkliği ve girişim ruhu, bir biçimde bana da ulaşan bir ders olabiliyordu. O kadar ki, Myrna Loy'u zihnimde ideal kadının -belki eş, belki kız kardeş olarak, ama her durumda beğeni ve üslupla özdeşleştirerek- prototipine dönüştürmüştüm. Myrna Loy, hissettiğim çekime belli bir korku duygusunun karıştığı tensel saldırganlık (Jean Harlow, Viviane Romance) ile tüketici ve solgun tutku (Greta Garbo, Michèle Morgan) hayalleriyle yan yana ya da o fiziksel mutluluk ve yaşam sevinci imgesiyle, Ginger Rogers'la yan yana var oluyordu - Ginger Rogers'a karşı daha en baştan gündüz düşlerimde bile talihsiz bir aşk besliyordum, çünkü dans etmeyi bilmiyordum.

Şu sorulabilir: Kendine ideal ve o an için erişilmez bir kadınlar Olympos'u kurması, bir genç için yararlı mıdır, zararlı mı? Bunun elbette olumlu bir yanı vardı, çünkü insanı karşılaştığı kadarıyla -az ya da çok- yetinmemeye ve arzularını daha öteye, geleceğe, başka bir yere ya da daha güç olana yansıtmaya itiyordu; en olumsuz yanı ise, gerçek kadınlara genelgeçer normlara uymayan sıra dışı güzellikleri keşfetmeye hazır bir gözle bakmayı da, rastlantının ya da arayışımızın gündelik yaşantımızda karşımıza çıkardığı kişilerle yeni karakterler yaratmayı da öğretmemesiydi.

Sinema benim için her şeyden önce aktörler ve aktrislerden oluşuyordu oluşmasına, ama bir noktayı daha göz önünde bulundurmak zorundayım: Öteki bütün İtalyan seyirciler için olduğu gibi, benim için de, her aktör ve her aktrisin yalnızca yarısı, yani görüntüsü vardı, ama sesi yoktu. Oyuncu seslerinin yerini, seslendirmenin soyutluğu, basmakalıp, yabancı ve tatsız, altyazı denli anonim bir konuşma tarzı alıyordu. Altyazı, öteki ülkelerde ya

da en azından seyircilerin daha kıvrak zekâlı kabul edildiği ülkelerde, ağızların büyük bir duygu yüküyle ilettiklerini (bu duygu yükü, kişisel sesletimden, dudaklar, dişler ve tükürüğün, özellikle de farklı kökenden insanların bir arada yaşadığı Amerika'nın farklı bölgelerine özgü aksanlarm oluşturduğu sesli imzadan kaynaklanır), o dili anlayan kişi için anlatımsal incelikleri açığa vuran, anlamayan kişi içinse daha da müzikli bir gizilgüç içeren (günümüzde Japon, hatta İsveç filmlerinde işittiğimiz gibi) bir dille aktarır. Diyeceğim o ki. Amerikan sinemasının geleneksel kurgusu, İtalya'daki seslendirmenin gelenekselliğiyle bir kez daha kurgulanmış olarak (söz oyunundan ötürü özür dilerim) ulaşıyordu bana; ne var ki, kulaklarımız bu seslendirmeyi, filmin büyüsünün o görüntülerden ayrılması olanaksız bir parçası gibi algılıyordu. Bu da, sinemanın gücünün sessiz doğduğunun ve sözün -hiç olmazsa İtalyan seyircileri için- her zaman bir ek gibi, yazılı bir açıklama gibi duyumsandığmm göstergesidir. (Kaldı ki, dönemin İtalyan filmleri seslendirilmiş olmasalar da, seslendirilmiş gibi duruyorlardı. Hemen hepsini görmüş olmama ve hatırlamama rağmen bu filmlerden söz etmememin nedeni, beni olumlu ya da olumsuz son derece az etkilemeleriydi, dünyanın bir başka boyutu olarak sinema üzerine bu denememde onlara yer verebilmem olanaksız.)

Amerikan filmleri seyretmedeki kararlılığımda koleksiyonculara özgü bir tür inatçılık da işin içine giriyordu; öyle ki, bir aktör ya da aktrisin oynadığı bütün roller, boşlukları yavaş yavaş doldurarak bellek albümüme yapıştırdığım seri pullar gibiydi. Şu âna kadar ünlü erkek ve kadın oyuncuların adını andım, ama koleksiyonculuk tutkum onların ötesine geçip yardımcı oyuncular topluluğuna uzanıyordu; o zamanlar, yardımcı oyuncular, özellikle Everett Horton ve Frank Morgan gibi komik rollerde ya da John Carradine ve Joseph Calleja gibi "kötü adam" rollerinde oynayanlar, her filmin zorunlu bir parçasıydı. Bu biraz, her rolün tahmin edilebilir olduğu *commedia dell'arte* oyunlarını andırıyordu ve daha casf'taki adları okurken, Billie Burke'ün biraz geçkin hanımı, Aubrey Smith'in astığı astık kestiği kestik albayı, Mischa Auer'in meteliksiz asalağı, Eugene Pallette'in milyarderi oynayacağını biliyor; ama küçük sürprizi, ünlü bir yüzü beklenmedik bir rolde -belki farklı bir makyajla- görmeyi de bekliyordum. Hemen herkesin adını biliyordum, hep alıngan otel kapıcısını oynayanınkini de (Hugh Pagborne), hep üşütmüş barmeni oynayanınkini de (Armetta); adlarını anımsamadığım ya da asla öğrenmeyi başaramadığım ötekilerin de yüzlerini anımsıyorum - sözgelimi, belki de daha o zamandan

dönemlerinin sona ermiş olduğu fark edilmeye başlandığı için, o dönemin sinemasında başlı başına çok önemli bir kategori olan çeşitli baş uşakların yüzlerini.

Ama bir noktayı asla unutmamak gerek: Benim bilgi birikimim, bir uzmanın değil, bir seyircinin birikimiydi. Konunun meslekten uzmanı kişilerle asla boy ölçüşemem (yarışma programlarında boy göstermem de imkânsız), çünkü anılarımı giriş kitaplarına, filmografi derlemelerine, sinema ansiklopedilerine başvurarak sağlam bir temele oturtmayı asla aklımdan geçirmedim. Bu anılar, kendi zihinsel dağarcığımın bir parçasını oluşturuyor; orada yazılı belgelerin değil, yalnızca gün gün, yıl yıl rastlantısal olarak biriktirilmiş görüntülerin önemi var, kolektif belleğin dağarcıklarıyla asla karıştırmak istemediğim bir özel duyumlar dağarcığı. (O dönemin eleştirmenlerinden *Corriere*'de benim beğendiğim oyuncular üzerine son derece incelikli ve özenli yazılar yazan Filippo Sacchi'yi ve daha sonraları *Bertoldo'da* yazan "Kurnaz Tilki"yi izliyordum; "Kurnaz Tilki" yazılarını, sinema ile edebiyat arasında ilk kez köprü kuran Pietro Bianchi yazıyordu.)

Bütün bu yoğun yaşantının birkaç yıla sığdığını belirtmem gerek. Sinema tutkum kısa sürdü: Ben daha yeni yeni tutkumu keşfetme ve aile baskısından kurtulma fırsatı bulmuşken, birden devlet baskısı her şeye tuz biber ekti. Birdenbire (sanırım 1938'de) İtalya, "biz bize yeteriz" anlayışını sinema alanını da kapsayacak şekilde genişletmek için. Amerikan filmlerine ambargo uygulamaya başladı. Tam bir sansür sorunu değildi bu: Sansür her zamanki gibi tek tek filmlere izin veriyor ya da vermiyor, izin vermediklerini kimse seyredemiyor, böylece mesele çözülmüş oluyordu. Hayır, ambargo kararma eşlik eden Hollywood karşıtı gülünç kampanyaya rağmen (tam o dönemde rejimin propaganda düzeni, Hitler ırkçılığıyla aynı safta yer almaya başlıyordu), ambargonun gerçek nedeni, pazarda İtalyan (ve Alman) ürünlerine yer açmaya yönelik ticari korumacılık olsa gerekti. Bunun sonucu olarak, Amerika'nın en büyük dört yapım ve dağıtım şirketi - Metro, Fox, Paramount ve Warner- filmlerini gösterime sokamaz oldular (zihnimin yaşadığım travmayı kaydedişindeki şaşmazlığa güvenerek, gene anımsadıklarıma dayanarak yazıyorum bunları); RKO, Columbia, Universal ve United Artists gibi öteki Amerikan şirketlerinin filmleri (bu filmler, daha önce de İtalyan şirketleri tarafından dağıtılıyordu), 1941 in sonuna, yani İtalya'nın Amerika Birleşik Devletleriyle savaşta karşı karşıya geldiği âna kadar ülkeye gelmeye devam etti. Hâlâ tek tük birkaç filmi (daha doğrusu,

en önemlilerinden birini: *Posta Arabası)* görmek gibi bir keyfi yaşama imkânım oldu, ama doymak bilmez koleksiyonculuğum ölümcül bir darbe almıştı.

Amerikan filmlerine getirilen yasak, faşizmin dayattığı bütün o yasaklar ve zorunluluklara, savaştan önce ve savaş yıllarında dayatılmakta olan daha da ağırlarına kıyasla, elbette küçük ya da küçücük bir yoksunluktu ve ben bunu bilmeyecek kadar budala değildim; ne var ki, yalnızca faşizm yıllarını yaşamış ve içinde bulunduğum ortamın sunup önerebileceği gereksinmeler dışında gereksinmeleri olmamış benim gibi birisini doğrudan etkileyen ilk yasaktı. İlk kez tadını çıkardığım bir hak -bir haktan çok, bir boyut, bir dünya, zihinsel bir uzam- elimden almıyordu ve bu yitimi, yalnızca kulaktan dolma bilgilerle bildiğim ya da başka insanların acıyla katlandığını gördüğüm bütün baskı biçimlerini içinde barındıran acımasız bir baskı olarak duyumsamıştım. Bugün bile ondan yitirdiğim bir güzellik olarak söz ediyorsam, bunun nedeni, bu yolla yaşamımdan bir şeylerin bir daha asla geri dönmemek üzere yok olmasıdır. Savaş sona erdiğinde, birçok şey değişmişti. Ben değişmiştim ve sinema başka bir şey haline gelmişti: Hem kendi içinde başka, hem benimle ilişkisi içinde. Seyircilik yaşamöyküm yeniden başlıyordu, ama artık yalnızca seyirci olmayan bir başka seyircinin yaşamöyküsüydü.

Zihnimde başka birçok şeyle, ergenlik çağımın Hollywood sinemasını anımsadığımda, onu zavallı bir şey olarak görüyordum: Sinema tarihinde içimdeki tutkuyu alevlendiren ilk keşiflerim, sessiz sinemanın ya da başlangıç dönemiyle sesli sinemanın altın çağlarından birine ilişkin değildi. O yılların yaşamına ilişkin anılarım da değişmişti ve bir zamanlar önemsiz gündelik şeyler olarak değerlendirdiğim pek çok şey, şimdi anlam, gerilim ve önsezinin renklerine bürünüyordu. Kısacası, geçmişimi yeniden gözden geçirdiğimde, beyazperdedeki dünyanın dışarıdaki dünyadan çok daha solgun, çok daha öngörülebilir ve daha az heyecan verici olduğunu görüyordum. Elbette, bugün bile beni sinemayla ilgili hayallere dalmaya iten şeyin renksiz ve sıradan taşra yaşamı olduğunu söyleyebilirim, ama bunu yaparsam, deneyimin karmaşıklığını son derece basite indirgeyen basmakalıp bir yaklaşımı yinelemiş olurum. Şimdi, çocukluk ve ergenlik çağım boyunca çevremi kuşatan taşra yaşamının niçin ve nasıl bütünüyle kuralın istisnalarından oluştuğunu ve hüzün ile tembellik var idiyse, bunların nesnelerin görünen yüzünde değil, kendi içimde var olduğunu açıklamamın bir yararı olmaz. Faşizm de, olguların kitlesel boyutunun

algılanamadığı bir yerde, tek tek yüzlerin, bireysel davranışların oluşturduğu bir bütündü; demek ki, bir kat zift gibi tekbiçimli bir örtü değil (yarı dışarıdan, yarı içeriden bakan, gözü açılmış bir çocuğun bakışından söz ediyorum), fazladan bir çelişki öğesi, bir yapboz parçası (biçimsiz dış çizgileri nedeniyle öteki parçalarla bağdaştırılması daha zor olan bir parça), başını kaçırdığım ve sonunu aklımda canlandıramadığım bir filmdi. Öyleyse, o zamanlar sinema, bu bağlamda, ne anlama gelmişti benim için? Söyleyeyim: uzaklık. Bir uzaklık gereksinmesine, gerçekliğin sınırlarını yayma, çevremde ölçüye gelmez, geometrik kendilikler gibi soyut boyutların -ama aynı zamanda somut, kesinlikle yüzler, durumlar ve ortamlarla dolu, doğrudan deneyimin dünyasıyla kendi (soyut) ilişkiler ağını kuran boyutların- açıldığını görme gereksinmesine karşılık geliyordu.

İkinci Dünya Savaşı'nın sona ermesinden sonra, sinema bambaşka bir biçimde görülmüş, tartışılmış, yapılmıştır. Savaş sonrası dönemin İtalyan sineması dünyayı görme tarzımı ne ölçüde değiştirdi bilemiyorum, ama sinemayı (herhangi bir sinemayı, bu arada Amerikan sinemasını da) görme tarzımızı değiştirdiği kesin. Karanlık salonda aydınlatılmış perde içinde bir dünya, dışarıda ise heterojen bir başka dünya ve ikisi arasında net bir kopukluk, bir okyanus ya da uçurum yok artık bizim için. Karanlık salon yok olur, beyazperde dışarıdaki gündelik yaşama çevrilen bir büyüteç haline gelir ve çıplak gözün üzerinde durmadan geçme eğilimi gösterdiği şeylere bakmaya zorlar bizi. Bu işlevin biraz ya da orta derecede ya da bazı durumlarda çok büyük yararı vardır - olabilir. Ama o antropolojik, toplumsal gerekliliği -uzaklık- karşılamaz.

Kaldı ki (bireysel yaşamöyküsü çizgisine geri dönmek gerekirse), ben çok geçmeden, bir ucuyla sinema dünyasına komşu olan edebiyat dünyasına girdim. Belli belirsiz, bir şeyi hissettim hemen: Sinemaya olan eski sevgim adına, salt seyirci konumumu korumam gerekiyordu ve film yapanların tarafına geçersem -şurası bir gerçek ki, bunu deneme ayartısına asla kapılmadım- salt seyirci olmanın getirdiği ayrıcalıkları yitirecektim. Ama İtalya "kırk kişinin birbirini bildiği" bir toplum olduğundan, sinema yapanlarla yemekte bir araya gelinir, herkes birbirini tanır; bu da, seyircilik (ve okurluk) konumunun çekiciliğini önemli ölçüde yitirmesine yol açar. Buna bir de Roma'nın bir dönem uluslararası bir Hollywood haline gelmesi ve çeşitli ülkelerin sinemaları arasındaki engellerin kalkması eklenince, sonuçta uzaklık duygusu her anlamıyla yitirilmişti.

Her durumda, ben sinemaya gitmeyi sürdürüyorum. Seyirci ile filme çekilmiş bir görü arasındaki olağanüstü buluşma her zaman gerçekleşebilir, sanat ya da rastlantı yoluyla. İtalyan sinemasında yönetmenlerin bireysel dehasından çok şey bekleyebilirsiniz, ama rastlantıdan bekleyebileceğiniz pek az şey vardır. İtalyan sinemasına zaman zaman hayranlık duymamın, bu sinemayı çoğu zaman beğenmemin, ama asla sevmememin nedenlerinden biri bu olsa gerek. İtalyan sinemasının, sinemaya gitme zevkime verdiğinden fazlasını ondan aldığı kanısındayım. Çünkü yalnızca "yazınsal" türden eleştirel bir ilişki içine girdiğim "usta yönetmenlerin filmleri"yle değil; yeniden salt bir seyirci ilişkisi kurmaya çalıştığım vasat ve ikincil filmlerin verebilecekleriyle de değerlendirilmeli bu zevk.

O zaman, toplumun törelerini hicveden komediden söz etmem gerekirdi; bütün altmışlı yıllar boyunca, tipik ortalama İtalyan film yapımcılığı bu tür komedilerden oluşuyordu. Birçok durumda bu türü itici buluyorum, çünkü toplumsal davranışlarımızın karikatürü ne kadar acımasız olmayı amaçlarsa, sonuçta o kadar uzlaşmacı ve tavizkâr oluyor; bazı durumlarda, mucizevi bir şekilde sahici kalan iyimserliğiyle bu türü sevimli ve yumuşak buluyorum, ama o zaman da kendi kendimizi tanımamızda bana yol aldırmadığını hissediyorum. Kısacası, doğrudan birbirimizin gözünün içine bakmamız zor. İtalyanlara özgü yaşam coşkusunun yabancıları büyülemesi doğal, bende hiçbir coşku yaratmaması da.

Nitelikten ödün vermeyen ve özgün bir üslubu olan bir film yapımcılığının bizde İtalyan VVesterniyle doğmuş olması bir rastlantı değil: Başka bir deyişle, İtalyan sinemasının ulaşıp durduğu boyutun reddi olarak ve soyut bir uzamın kurgulanması, salt sinemasal bir geleneğin parodi yoluyla çarpıtılması olarak. (Ama bu yolla, bizim hakkımızda da, kitle psikolojimiz hakkında da -Western filminin bizim için neyi temsil ettiği hakkında, mite içimizde taşıdıklarımızı yansıtmak için onu nasıl içselleştirip düzelttiğimiz hakkında- bir şeyler söylemiş oluyor.)

Dolayısıyla, ben de, sinema zevkime yeniden kavuşabilmek için, İtalyan bağlamından çıkıp yeniden salt seyirci kimliğime bürünmeliyim. Quartier Latin'deki sinemaların daracık ve pis kokulu salonlarında, sonsuza dek kaçırdığımı sandığım yirmili ya da otuzlu yılların filmlerine kavuşabilir ya da hakkında hiçbir şey bilmediğim ortamlardan gelen belki Brezilya, belki Polonya sinemasının en son filmlerinin saldırısına bırakabilirim kendimi. Uzun sözün kısası, ya geçmişimi aydınlatan eski filmleri

seyretmeye gidiyorum ya da belki benden sonra dünyanın nasıl olacağım gösterebilecek kadar yeni olanlarını. Ve bu açıdan da, bize hiç bilmediğimiz bir şeyler iletebilecek olan filmler, her zamanki gibi Amerikan filmleri -en yeni olanlarından söz ediyorum- ve her zamanki gibi bu yenilik otoyollarla, *drugstore*'larla, genç ya da yaşlı yüzlerle, insanların mekânlarda nasıl hareket ettikleri ve yaşamlarını nasıl sürdürdükleriyle ilintili.

Ama bugün sinemanın bize verdiği şey, uzaklık değil artık: Her şeyin yakınımızda, yanı başımızda, üstümüzde olduğu şeklindeki geri döndürülemez duygu. Ve yakın gözlem, bulgulayıcı-belgesel bir nitelik de taşıyabilir, içedönük bir nitelik de; bunlar, bugün sinemanın bilgi işlevini tanımlayabileceğimiz iki doğrultudur. Biri, nesnel ya da öznel herhangi bir gerekçeden ötürü doğrudan algılayamadığımız bir dış dünyaya ilişkin güçlü bir imge sunar bize; öteki, kendimizle olan ilişkilerimizde bir şeyleri değiştirecek tarzda kendimizi ve gündelik yaşantımızı görmeye zorlar bizi. Sözgelimi, Federico Fellini'nin yapıtı, bizzat onun artık beni yazmaya ikna ettiği bu seyirci yaşamöyküsüne son derece yakındır; ne var ki, Fellini'de yaşamöyküsü de sinema haline gelmiştir: Beyazperdeyi kuşatan, dışarısıdır, ışık huzmesinde tersine dönen sinema salonudur.

Fellini'nin *Aylaklar*'dan bugüne dek aralıksız olarak sürdürdüğü özyaşamöyküsü, beni yakından ilgilendiriyor. Bunun tek nedeni, aramızda yalnızca birkaç yaş fark olması değil; ikimizin de avare gençlerin yaşamının birbirine epey benzediği sahil şehirlerinden -onunki Adriya Denizi kıyısında, benimki Liguria'da- geliyor olmamız da değil (bir gazinosu olan bir sınır şehri olarak benim San Remo'm ile onun Rimini'si arasında birçok farklılık olsa ve biz deniz mevsimi yaz ile "ölü mevsim" kış ayrımını, belki de ancak savaş yıllarında gerçekten hissetmiş olsak bile). Bunun nedeni, kahvedeki günlerin, iskeleye kadar yürüyüşün, kadın kılığına giren ve sonra güneşlenip ağlayan arkadaşın olanca zavallılığı ardında, kendini sinemayla, hep o öteki dünya olan sinemayla ölçüp yargılayan bir taşrada sinema seyircisi olarak geçirdiğimiz tatminsiz bir gençliği görmemdir.

Bu açıdan, Fellini kahramanının yönetmenin her defasında baştan aldığı yaşamöyküsü, benimkinden daha ibret vericidir; çünkü genç adam taşradan ayrılır, Roma'ya gider ve beyazperdenin öteki tarafına geçer, sinema yapar, kendisi sinema haline gelir. Fellini'nin filmi, tersine çevrilmiş sinemadır, sinema salonunu yutan projeksiyon cihazı ve sete sırtını çeviren kameradır, ama her zaman iki kutup karşılıklı olarak birbirine bağlıdır: Taşra, Roma'da anımsanmasıyla bir anlam kazanır. Roma da oraya taşradan

gelinmiş olmasıyla; her ikisindeki insani çarpıklıklar üzerinden ortak bir mitoloji kurulur - *Tatlı Hayat*'tâki Anita Ekberg gibi dev tanrıçalar çevresinde dönen bir mitoloji. Fellini'nin çalışması, bu yakıcı mitolojiyi gün ışığına çıkarıp sınıflandırmaya yönelik olup söz konusu çalışmanın merkezinde, arketiplerle yüklü bir sarmal gibi *Sekiz Buçuk*'tâki kendini çözümleme yer alır.

Olayların nasıl geliştiğini daha kesin bir dille tanımlamak için, bir noktayı göz önünde bulundurmak gerekir: Fellini'nin yaşamöyküsünde, rollerin tersine çevrilmesinin, seyirciyken yönetmen olmanın öncesinde bir başka rol dönüşümü söz konusudur- Fellini, mizah dergileri okuruyken, o dergilere karikatürler çizip mizah yazıları yazan kişi haline gelmiştir. Karikatürist-mizah yazarı Fellini ile sinemacı Fellini arasındaki sürekliliği, [eşi] Giulietta Masina'nın kişiliği ve Fellini'nin yapıtındaki bütün o özel "Masina bölgesi" sağlar: Bu, karikatürlerin görsel şematikliğini bünyesinde barındıran ince bir şiirsellik bölgesi olup *Sonsuz Sokaklar*'daki kasaba meydanları yoluyla sirk dünyasına, palyaçoların hüznüne uzanır - sirk dünyası, palyaçoların hüznü, Fellini'nin filmlerinde en çok üzerinde durduğu, geçmiş bir üslup beğenisiyle en yakından bağlantılı izleklerden biridir; başka bir deyişle, bir başka "dünya"ya ilişkin çocuksu, tensellikten arınmış, sinema öncesi bir görselliğe karşılık gelir. (Sinemanın, bir tensellik yanılsaması verdiği, böylece kendi hayalleriyle yaşamın çekici-itici tenselliğini iç içe geçirdiği o "başka" dünya.)

Ve Masina'nın dünyasını çözümleyen *Giulietta degli Spiriti* (Ruhların Giulietta'sı) filminin, yönetmenin de belirttiği gibi. *Corriere dei Piccoli* (Minikler Postası) dergisindeki karikatürlerin görselliğini ve renklerini referans alması bir rastlantı değildir: Geniş kitlelere ulaşan basılı kâğıdın çizim dünyası, özel görsel gücünü ve başlangıcından beri sinemayla olan yakın bağını bir kez daha kabul ettirir.

Bu çizim dünyasında, mizah dergisi -kanımca, [İtalyan] kültür sosyolojisinin henüz hiç irdelemediği bir alan (Frankfurt ile New York'un geçtiği yollardan uzak olduğu için)- incelenmelidir, çünkü iki savaş arasındaki İtalyan taşrasının kitle kültürünü tanımlamak açısından, bir aktarım aracı olarak neredeyse sinema kadar vazgeçilmez bir nitelik taşır. Ve mizah dergisi ile İtalyan sineması arasındaki bağ da incelenmelidir (henüz incelenmediyse); başka hiçbir şey için olmasa, İtalyan sinemasının kurucu babalarından olan daha yaşlı bir başka yönetmenin -Zavattini- yaşamöyküsünde tuttuğu yerden ötürü. İtalyan sinemasına, görsel ve

anlatısal üsluplaştırma (stilizasyon) açısından, halkla daha önce denenmiş ve oturmuş bir tür iletişimi kazandıran, mizah dergisinin katkısıdır (belki de, edebiyatın, görsel kültürün, fotoğraf sanatının, Longanese tarzı gazeteciliğin katkılarından daha çok).

Ama yönetmen Fellini'nin mizah dergileriyle ilişkisi, yalnızca mizahın "şiirsel," "romantik" ve "sevimli" bölgesiyle -gençlik döneminde çizdiği karikatürler ve yazdığı mizah yazılarıyla kendini bu bölgenin içinde konumlandırmış olsa da- sınırlı kalmıyor; *Marc'Aurelio' daki* öteki karikatüristlerin çizimlerinin karakteristik özelliği olan daha alt kesimlere ve Roma'nın gündelik yaşamına özgü yönü de içeriyordu - sözgelimi, dönemin toplumunu büyük bir sevimsizlik ve bilinçli bir kabalıkla, her tür avuntu yanılsamasını dışlayacak denli kaba ve neredeyse bayağı bir çizimle yansıtan Attalo bu öteki karikatüristlerden biriydi. Fellini filmlerindeki imgenin gücü -başka hiçbir görsel kültürün kodlarıyla bağdaşmadığı için tanımlanması son derece zordur- kaynağını mizah dergilerindeki çizimlerin aşırı ve uyumsuz saldırganlığından alır. Bütün dünyaya belirli bir yaklaşımı kabul ettiren saldırganlıktır bu: Bu yaklaşıma göre, karikatürler ve çizgi bantlar, ne kadar bireysel bir üslubun izini taşıyorlarsa, kitleler için o kadar anlaşılabilir olurlar.

Fellini, dili daha incelikli hale geldiğinde bile, bu popüler iletişim kalıbını asla yitirmedi. Zaten Fellini'nin kararlı entelektüalizm karşıtlığı asla son bulmadı: Fellini için entelektüel kişi her zaman bir "biçare" olup en iyi durumda *Sekiz Buçuk*'tâki gibi kendini asar. *Tatlı Hayat*'tâki gibi zıvanadan çıktığında ise, önce çocuklarını katledip sonra kendini vurur. *(Roma*'da aynı seçim, klasik Stoacılık çağında gerçekleşir.) Fellini'nin açıkça dile getirdiği amacı, entelektüelin kısır, ussal anlaşılırlığmm karşısına ruhsal, büyüsel bir bilgiyi, evrenin gizemine dinsel katılımı öngören bir bilgiyi koymaktır; ama sonuçlara bakıldığında, kanım odur ki, bu karşıtlığın iki kutbu da yeterince güçlü bir sinemasal çarpıcılıkla karşımıza çıkmaz. Buna karşılık, entelektüalizme karşı sürekli bir savunma olarak, ondaki seyirlik gösteri içgüdüsünün canlı doğası. Eski Roma'smm ya da modern Roma'sının mutlaka canlandırdığı o güçlü, karnaval ve mahşere özgü gösteri, varlığını korur.

Birçok kişinin Fellini'nin barok üslubu olarak tanımladığı şey, onun görüntüyü karikatüre özgü olandan kâhince olana uzanan doğrultuda sürekli olarak zorlamasından kaynaklanır. Ama her zaman zihninde çıkış noktası olarak son derece belirgin bir sunum vardır; sorun, bunun en aktarılabilir ve

anlamlı biçimini bulmasıdır. Ve bu yön, onun kuşağından olan bizim için özellikle faşizm görüntülerinde belirgindir; Fellini'de bu görüntüler, karikatür ne kadar gülünç olursa olsun, her zaman bir gerçeklik çeşnisi içerir. Faşizmin, yirmi yıllık iktidarı süresince, birbirinden farklı birçok psikolojik iklimi olmuştur, tıpkı her yıl değişen üniformaları gibi; Fellini, yansıttığı yılların hep doğru üniformalarını ve doğru psikolojik iklimini beyazperdeye taşır.

Gerçekliğe bağlılığın bir estetik yargı ölçütü olması gerekmez; gene de, faşist dönemi dolaylı yoldan, tarihsel-simgesel bir görüntü olarak yeniden kurmaktan hoşlanan genç yönetmenlerin filmlerini seyrettiğimde, elimde olmadan canım sıkılıyor. Özellikle, en saygın genç İtalyan sinemacıların yapıtında, faşizmle ilgili her şey şaşmaz biçimde yanlış; belki kavramsal açıdan haklı görülebilir, ama görüntüler açısından yanlış, yönetmen kazara da olsa hedefi tutturamamışçasına. Bir dönemin yaşantısının aktarılamayacağı, ince bir algılar örgüsünün kaçınılmaz olarak yitip gideceği anlamına mı geliyor bu? Yoksa, gençlerin faşist İtalya'yı zihinlerinde canlandırmak için yararlandıkları imgelerin, özellikle de yazarların aktardığı (bizim aktardığımız) imgelerin, herkesin yaşadığı ortak bir deneyimi öngören parça parça imgelerin, bir kez bu ortak referans noktası yitirildiğinde, artık bir dönemin tarihsel yoğunluğunu zihinlerde canlandıramadıkları anlamına mı geliyor? Oysa, Fellini'nin *Palyaçolarında,* trendeki çocukların alay ettiği gülünç istasyon şefinin kara bıyıklı bir demiryolu milisini çağırması ve hayaleti andıran trenden çocukların kollarının sessiz bir Roma selamıyla kalkması yeterlidir, dönemin atmosferi eksiksiz ve şaşmaz biçimde yaratılmış olur. Ya da *Roma*'da küçük varyete tiyatrosunun salonu üzerinden hava saldırısını bildiren sirenin iç karartıcı sesinin geçmesi yeterlidir.

Büyük bir olasılıkla, aynı sonuç -karikatüre özgü abartı yoluyla ulaşılmış bir canlandırma kesinliği- din eğitimi görüntülerinde de görülebilir; din eğitimi, insanın içine korku salan -neredeyse fizyolojik bir korku- rahiplerin belirmesiyle geri dönmesinden bir hükme varmak gerekirse, Fellini için belli ki temel bir travma olmuştur. (Ama bu konuda hüküm verecek birikimden yoksunum: Ben yalnızca laik baskıyı tanıdım -daha içselleştirilmiş ve kurtulması daha zor bir baskı.) Baskıcı bir okulun-kilisenin varlığına karşı Fellini bize doğanın ve insanın gizemlerine aracılık eden daha belirsiz bir kilise imgesi sunar; bu kilisenin belirgin özellikleri yoktur *(Amarcord*'da ağacın üzerindeki deliyi yatıştıran cüce rahibe gibi) ya

da bunalım içindeki insanın sorularına karşılık vermez *(Sekiz Buçuk*'ta kuşlardan söz eden çok yaşlı monsenyör gibi - hiç kuşkusuz, Fellini'nin din konusundaki en etkileyici, en unutulmaz imgesi).

Demek ki, Fellini görsel nefret yolunda oldukça ileriye gidebilir, ama ahlaki nefret yolunda durur, insana, suça göz yuman nefse canavarca niteliğini yeniden kazandırır. Gerek semirmiş taşra, gerek Roma'nın sinema dünyası, cehennemin halkalarıdır, ama aynı zamanda keyif verici bolluk beldeleridir. Bu nedenle, Fellini bizi sonuna kadar rahatsız etmeyi başarır, çünkü en çok uzaklaştırmak istediğimiz şeyin, bünyesel olarak bize yakın olduğunu kabul etmeye zorlar bizi.

Nevrozun analizinde olduğu gibi, geçmiş ile şimdinin bakış açıları birbirine karışır; isteri nöbetinin patlak vermesinde olduğu gibi, bu bakış açıları gösteri yoluyla dışa vurulur. Fellini sinemayı İtalyan isterisinin semptomatolojisi haline getirir: Ondan önce özellikle Güney İtalya'ya özgü bir olgu olarak yansıtılan ve Fellini'nin o coğrafi orta noktadan -doğduğu Romagna bölgesi- *Amarcord'da* İtalyan davranışının gerçek birleştirici öğesi olarak yeniden tanımladığı o özel aile isterisi. Gençliğimizi beslemiş olan uzaklık sineması, mutlak yakınlığın sinemasında kesin olarak tersine döner. Şu kısa ömrümüzde, her şey orada, beyazperdede öylece durur, kaygı verici derecede varlığını duyurur; ilk sevgi imgeleri ve ölüm uyarıları her düşte bize ulaşır; dünyanın sonu bizimle başlamıştır ve sona erecek gibi değildir; yalnızca seyircisi olduğunu düşündüğümüz film, kendi yaşamımızın öyküsüdür.

Bir Çarpışmanın Anısı

Hiçbir şey anımsamadığım doğru değil, anılar hâlâ orada, beynin gri yumağında gizli, düşünceler ırmağının dibine çöken ıslak kum yatağında: Bu zihinsel kumun her tanesinin, artık silinemeyecek şekilde, milyarlarca başka tanenin altında gömülü olarak yaşamın bir ânını koruduğu doğruysa. Bir günü, bir sabahı, o günün doğuşunda karanlıkla ışık arasındaki bir saati yeniden yüzeye taşımaya çalışıyorum. Belleğin göllerinde yılanbalıkları gibi saklanan bu anılara dokunmayalı yıllar olmuş. Herhangi bir anda, bir kuyruk devinimiyle su yüzünde belirdiklerini görmek için, sığ suları yeniden karıştırmamın yeterli olacağından emindim. Olsa olsa, unutulmuş şeylerin gizlendiği alnın arkasındaki küçük inleri keşfetmek için, şimdi ile geçmiş arasına set çeken büyük taşlardan birini kaldırmam gerekecekti. Ama niçin o sabah da, başka bir an değil? Kumlu dipten yüze çıkan noktalar var, bu da o noktanın çevresinde bir tür burgacın döndüğünün göstergesi ve anılar uzun bir uykudan sonra uyandıklarında, zaman sarmalı, o burgaçlardan birinin merkezinden yola çıkarak kat kat çözülüyor.

Oysa şimdi, aradan neredeyse otuz yıl geçtikten sonra, sonunda anılar ağını kıyıya çekip içinde ne olduğuna bakmaya karar verdiğimde, burada karanlıkta el yordamıyla yolumu arıyorum, sanki gün artık başlamak istemiyormuş gibi, sanki gözlerimi uykudan koparıp açamıyormuşum gibi ve belki tam da bu belirsizlik, anının belirli olduğunun göstergesi, şimdi bana yarı silinmiş gibi görünen şey, o zaman da öyleydi, o sabah saat dörtte uyanmıştık ve hemen Olmo birliği karanlıkta ormandan aşağı yürümeye başlamıştı, neredeyse koşarcasına, attığın adımı göremediğin kestirme yollardan, belki patikalar değil sarp kayalar, çalıların ve eğreltiotlarının kuşattığı kurumuş dere yatakları, kabaralı ayakkabıların üzerinden kayarak geçtiği düz taşlar... Ve burada, nasıl şimdi, toprak gibi kayan anıların izi sıra bellekte gerçekleştirmeye çalıştığım bir yaklaşma yürüyüşü ise, öyle bir yaklaşma yürüyüşünün henüz başındayız, görsel anılardan söz etmiyorum, çünkü mehtapsız ve yıldızsız bir geceydi, karanlıkta toprak gibi kayan gövdenin anıları, midemde ısınmama değil, yalnızca tıkış tıkış, zıp zıp zıplayan bir avuç sert çakıl taşı gibi ağırlık yapmaya yarayan yarım tas kestaneyle, omzumda makineli tüfeğin çarpıp duran fişekliğinin ağırlığıyla ve ne zaman ayağım boşluğa denk gelse, dengemi yitirip yüzüstü toprağa düşme ya da sırtüstü taşlara devrilme tehlikesiyle. Bütün o aşağı yürüyüşten, belleğimde bir tek, başka bir gece ya da sabah başıma gelmiş olabilecek bu düşüşler kaldı belki de. Çatışmaya gitmek için uyanışların

hepsi birbirine benziyor, ben birliğimin mühimmat taşıyıcılarından biriyim, hep omuzlarımı testere gibi kesen kayışlarıyla o ağır kare kutuyu yüklenmiş durumdayım, ama bu anıda kendi sövgülerimle arkadan gelenlerin sövgüleri alçak sesli bir patırtının ötesine geçmiyor, sanki sessizce ilerlememiz bu kez öteki kerelerden de önemli gibi, çünkü gecenin aynı saatinde ormanın bütün yamaçlarından bizimki gibi silahlı adam safları aşağı iniyorlar, gizli çiftlik evlerinde karargâh kuran Figaro taburunun bütün birlikleri zamanında yola çıkmışlar, Gino tugayının bütün taburları vadilerden taşıp ilerliyorlar ve önceki akşam birliğe komuta eden Vittö'dan emir alır almaz uzak dağlardan yola koyulmuş olan öteki saflarla buluşuyorlar katır yollarında: Bütün bölgenin partizanları, şafakta Baiardo civarında toplanıyorlar.

Havanın ağarması gecikiyor. Oysa, Mart gelmiş, bahar başlamış olmalı, savaşın son baharı (öyle mi gerçekten?) ya da yaşamın son baharı (daha kaçımız için?). Anının belirsizliği, ışığın, mevsimin ve sonrasının belirsizliğinden kaynaklanıyor elbette. Önemli olan, gölgelerle kaynaşan o belirsiz anıya bu inişin beni elle tutulur bir şeylere götürmesi, tıpkı ayaklarımın altında araba yolunun kırık taşlarını duyumsayıp Baiardo'ya doğru mezarlığın altından geçen o yol parçasını tanıdığımda olduğu gibi - dönemece ulaşınca, görmesem bile, bir tepenin doruğunda sivri uzanan köyü karşımızda bulacağımızı biliyorum. Artık unutkanlığın sisi içinden çocukluğumdan beri bildiğim belirli bir yeri çekip çıkarınca, işte karanlık saydam hale gelmeye ve biçimlerle renkleri süzmeye başlıyor: Birden yalnız değiliz artık, kolumuz geniş yolda duran bir başka kolun yanından ilerliyor; hatta silahlarını ayaklarına dayamış, sürünürcesine yürüyen bize benzer iki sıra adamın ortasında ilerliyoruz. "Kiminlesiniz?" diye soruyor içlerinden birisi. "Figaro'yla. Ya siz?" "Pelletta'yla." "Biz, Gori'yle." Üsleri başka vadilerde, başka dağlarda olan komutanların adları bunlar.

Ve geçerken birbirimize bakıyoruz, çünkü bir bölüğün bir başka bölüğü görmesi, aramızda nasıl da farklı giyim tarzlarının -renk renk giysiler, ceketi ayrı pantolonu ayrı üniformalar- olduğunu, ama aynı zamanda kumaşın kolayca yırtıldığı (tüfek kayışının durduğu omuz kısmı, pirinç fişek haznelerinin deldiği cepler, dalların ve çalıların kısa sürede lime lime ettiği pantolonlar) paçavralar içinde nasıl da tanınabilir ve eşit olduğumuzu -kuşandığımız silahlarla farklı ve eşit: eski kırık dökük "Doksan Bir"ler ve tahta kulpundan kayışlarımıza geçirdiğimiz Alman el bombalarından oluşan zavallı bir derleme; bunların ortasında, savaşın Avrupa'daki savaş alanlarına dağıttığı ve her çatışmada el değiştiren daha

modern ve seri hafif silahlar göze çarpıyor- fark etmemiz, her zaman tuhaf bir etki yaratıyor. Kimimiz sakallıyız, kimimizin yüzünde tüy bitmemiş, kimimizin saçı uzun, kimimiz saçını kazıtmış, kafalarımızda aylar boyunca yalnızca kestane ve patates yemenin yol açtığı çıbanlar. Karanlıktan çıkarken birbirimizi süzüyoruz, korkunç kıştan sonra içimizden bunca kişinin hayatta kalmasına, yalnızca büyük zafer ya da büyük bozgun günlerinde olduğu gibi bunca kişi bir arada olmamıza şaşırmış gibiyiz. Vebakışmamızda, başlamakta olan güne ilişkin soru işareti asılı duruyor: Boyunlarındaki dürbünlerle komutanların gidip gelmelerine, bölükleri tozlu yolda aceleyle gruplara ayırmalarına, Baiardo'ya saldırı için mevzileri ve görevleri belirlemelerine hazırlandığımız güne ilişkin.

Burada bir parantez açıp Önalpler'in denize bakan yamaçlarında eski bir şato gibi kayalıklar üzerine kurulmuş olan Baiardo'nun o zamanlar büyük kısmı öğrencilerden oluşan cumhuriyetçi *bersaglieri*'nin elinde olduğunu belirtmem gerek; iyi silahlanmış, donanımlı ve iyi eğitim görmüş *bersaglieri* gücü, zeytin ağaçlarıyla kaplı yeşil vadininin tamamını Ceriana'ya kadar denetimi altında tutuyordu ve aylardır biz "Garibaldi" tugaylarının partizanları ile Graziani ordusundan bu *bersaglieri* gücü arasında sürekli ve amansız bir savaş vardı. O yerde ve o aylarda bu savaşın nasıl bir şey olduğunu açıklamak için daha birçok ayrıntı eklemem gerekirdi, ama o zaman anıları canlandırmak yerine, her şeyi geçmiş tarihin mantığı uyarınca düzene sokup açıklayan sonraki konuşmaların tortulaşmış kabuğuyla örtmüş olurdum onları; oysa şimdi gün ışığına çıkarmak istediğim şey, seyrek ve kırmızımsı bir ormandan tek sıra halinde ilerleyerek aşağıda Baiardo'nun çevresini dolanan bir patikaya saptığımız ve şu emri aldığımız an: "Ayakkabılarınızı ayağınızdan çıkarıp boynunuza bağlayın, ayak seslerimizi duyarlarsa yandık demektir, köyde köpekler havlamaya başlarsa yandık demektir; söylenenleri yanınızdakine aktarıp sessizce ilerleyin."

İşte, öyküye tam bu andan başlamak istiyordum. Yıllarca dedim ki kendi kendime: Şimdi değil, daha sonra, anımsamak istediğimde, kaskatı kesilmiş postalların bağını çözdüğümdeki rahatlamayı, ayak tabanlarımın altında duyumsadığım toprağı, kestane kabukları ve devedikenlerinin neden olduğu acıları, her adımda dikenler yünü delip deriye battığında ayakların basacakları yer konusunda takındıkları sakıngan tutumu zihnimde canlandırmam, kendimi çoraplarımın keçeli tabanından kabukları koparmak için -hemen yenileri yapışırdı keçeye- dururken gözümde canlandırmam

yeterli olacaktır. Bu ânı anımsamanın yeterli olacağını ve kalan her şeyin onun ardından çorap söküğü gibi geleceğini düşünüyordum - başparmak ve taban kısımları delik, içi dikenler, başaklar, kuru dallarla, yüne takılan orman bitkilerinin tozuyla dolu o çorapların (bunların altında gene delik ikinci bir kat çorap vardı) sökülmesi gibi.

Bu büyüteç altına alınmış ayrıntı üzerinde bu kadar duruyorsam, belleğimde ne çok boşluk olduğunu fark etmemek içindir. Daha önce karanlık gölgeler olan şeyler, şimdi açık ve bulanık lekelere dönüşmüş. Her gösterge yorumuyla yer etmiş belleğimde; sözgelimi, hep birlikte şafağın sessizliğini bozan Baiardo horozlarının ötüşü, gündelik olağan yaşamın göstergesi de olabilir, köyün çoktan alarma geçtiğinin de. Birliğimiz makineli tüfekle aşağıda, tepenin eteğinde mevzilendi. Köyü görmüyoruz. Bir telefon direği ve Baiardo'yu (sanırım) Ceriana'ya bağlayan tel var. Komutanlarımızın belirlediği hedeflerimizi anımsıyorum: Saldırının başladığını duyar duymaz telefon tellerini kesmek, tarlalardan aşağı doğru kaçmaya çalışırlarsa faşistlerin yolunu kesmek, emir verilir verilmez saldırıya destek güç olarak köye çıkmaya hazır olmak.

Belleğin delik deşik ağının niçin belli şeyleri tutup öteki şeyleri tutmadığını bilmek isterdim: Asla uygulanmamış olan bu emirleri harfi harfine anımsıyorum; ama şimdi, bölük arkadaşlarımın yüzlerini ve adlarını, seslerini, yöre ağzıyla söylenen sözleri ve telleri kerpetensiz nasıl kesebildiğimizi de anımsamak isterdim. Çarpışma planını bile anımsıyorum, çeşitli aşamalarıyla nasıl olması gerektiğini ve nasıl olmadığını. Ama öykümün seyrini bozmamak için her şeyi işitme duyusu aracılığıyla baştan katetmem gerek: Sessiz duran adamlarla dolu bir kır sabahının kendine özgü sessizliğini, göğü dolduran uğultuları, silah seslerini. Öngörülmüş bir sessizlikti, ama öngörülenden uzun sürdü. Sonra silah sesleri, her tür patlama ve yaylım ateşi, çözümlenmesi olanaksız bir sesler yumağı, çünkü uzamda değil, yalnızca zamanda, düpedüz hiçbir şey göremediğimiz o dip vadide mevzilenmiş olan bizim için bir bekleme zamanında biçim kazanıyor.

Belleğimin dip vadisini inceden inceye yoklamayı sürdürüyorum. Ve şu anki korkum, bir anı genel çizgileriyle belirir belirmez, savaşın ve gençliğin her zamanki gibi yanlış, yapmacık, duygusal bir çehreye bürünmesi, o zamanın üslubuyla bir öykü parçasına dönüşmesi - böyle bir üslup, olayların gerçekten nasıl olduğunu değil, yalnızca bizim onları kendimizce nasıl gördüğümüzü ve dile getirdiğimizi anlatabilir. Geçmişi, o

kuşatılmış köyde gizli geçmişi yok mu ediyorum, kurtarıyor muyum, bilemiyorum.

Köy orada, yukarıda, yakın ve ulaşılmaz, kaldı ki öyle ele geçirilecek pek ahım şahım bir şeylerin olmadığı, ama aylardır ormanlardaki biz göçebeler için ev, yollar, insanlar fikrini içinde barındıran bir köy. Geçen Ağustos (Baiardo bizim elimizdeyken), partizanlar arasında beni tanıyınca şaşkınlıkla bana bakmış olan boşaltılan köyden bir kız. Bir savaş ve gençlik anısının, ölüm halkasıyla kuşatılmış köyün ortasında, en azından bir kadın bakışını içermemesi olanaksızdı. Halka şimdi tek tek silah atışlarından ibaret. Birkaç yaylım ateşi daha. Sessizlik. Kaçan birkaç düşmanın yolunu kesmeye hazır bekliyoruz. Ama kimse gelmiyor. Bekliyoruz. Her ne olduysa, şimdi elbette bizimkilerden biri gelip bize açıklayacak. Çünkü dış dünyayla bağımız kopmuş, yalnızız burada.

Belleğin izini sürmemi gene işitme duyusu sağlıyor, görme değil: Köyden bir sesler uğultusu işitiliyor, şimdi şarkı söylüyorlar. Bizimkiler zaferi kutluyorlar! Biz köye neredeyse koşarak yaklaşmaktayız. Şimdiden ilk evlerin altındayız. Hangi şarkıyı söylüyorlar? *Rüzgâr Islık Çalıyor*'u değil... *Gençlik'i* söylüyorlar! Faşistler kazanmış. Zeytin ağaçlarının olduğu taraçalı tarlalardan aşağı atlamaya başladık bile, köyden olabildiğince uzaklaşmaya çalışıyoruz. Acaba ne kadar oldu bizimkiler geri çekilmeye başlayalı. Acaba onlara nasıl ulaşacağız. Düşman toprağında birliğimizden kopuk kalıverdik.

Savaş anım bitti. Şimdi bir tek, iki yakası sık fındık ağaçlarıyla kaplı dere yatağından kaçışın -yollardan uzak durmak için dere yatağı boyunca ilerlemeye çalışıyoruz- anısını yeniden yakalamak; gece ormanda yol alışıma dönmek (bir insan gölgesi, korkudan delirmiş gibi koşup yolumuzu kesti, ama kim olduğunu bilmiyorduk); terk edilmiş karargâhın soğuk küllerini karıştırıp Olmo birliğinin izlerini yeniden bulmaya çalışmak kalıyor geriye.

Ya da çarpışma hakkında daha sonra öğrendiklerimi mercek altına alabilirim: Bizimkilerin nasıl koşup ateş ederek köye girdiklerini ve nasıl arkalarında üç ölü bırakarak geri püskürtüldüklerini. Şu var ki, çarpışmayı görmediğim biçimiyle betimlemeyi denediğimde, şimdiye kadar belirsiz gölgelerin arkasında oyalanan bellek hızlanıp ileriye doğru atılıyor: Meydana doğru yolu açan kolu görüyorum, bu arada köyün çevresini dolananlar basamaklı yollardan yukarı çıkıyorlar. Her birinin adını, yerini, yaptığı hareketleri tanımlayabilirim. Çarpışmada görmediklerimin anısı,

gerçekten yaşadıklarımdan daha kesin bir düzen ve anlam kazanabiliyor, bütün anıyı engelleyen karmakarışık duyumlar olmadan. Elbette, burada da dolduramayacağım ak boşluklar kalıyor. En iyi tanıdığım yüzler üzerinde yoğunlaşıyorum: Meydanda Gino var, tugayımıza komuta eden iri yapılı bir genç, bir parmaklığın arkasından bir yüzünü gösterip bir eğilerek ateş ediyor, gergin çenesinin çevresinde top sakalı, Meksika şapkasının kenarı altında ışıltılı küçük gözleri. Gino'nun o dönemde başka bir başlık taktığını biliyorum, ama kalpak mıydı, yün bir başlık mıydı, yoksa asker kepi miydi, anımsayamıyorum şimdi. Onu bir önceki yazın bir anısının parçası olan büyük hasır şapkasıyla görmeye devam ediyorum.

Ama artık ayrıntıları zihnimde canlandıracak zamanım yok, çünkü bizimkiler köyün içinde tuzağa düşmemek istiyorlarsa, bir an önce kaçıp kurtulmalılar. Tritolo alçak bir duvardan ileriye sıçrayıp şaka yapıyormuş gibi bir bomba fırlatıyor. Onun yanında Cardu var, Cardu geri çekilmekte olan ötekileri koruyor, arkaya eliyle birtakım işaretler göndererek, yolun artık açık olduğunu belirtiyor. *Bersaglieri*'den biri, Milanolular birliğini çoktan tanıdı: Birliktekiler, bir yıl önce bizim tarafımıza geçen eski arkadaşları. Ve burada baştan beri aklımda olan noktaya doğru yaklaşıyorum: Cardu'nun öldüğü an.

Düş gücümün ürünü bu anı da, o zamanın bir anısı, çünkü o zamanlar düşlemiş olduğum şeyleri açığa çıkarıyorum şimdi. Gördüğüm, Cardu'nun ölüm ânı değildi, sonrasıydı, bizimkiler çoktan köyden ayrıldığı, bir *bersagliere*'nin yerdeki bir cesedi ters çevirip, sarışın-kızıla çalan bıyıkları ve geniş parçalanmış göğsü görerek: "Bak hele, kim ölmüş," dediği ve bunun üzerine herkesin o kişinin -onların değil, bizim en iyimiz olan o kişinin- çevresinde toplandıkları an: Onları bıraktığından beri, konuşmalarında, düşüncelerinde, korkularında ve efsanelerinde boy gösteren Cardu, onun cesaretine sahip olsalar içlerinden birçoğunun taklit etmek isteyecekleri Cardu, o yürekli ve sakin gülümsemesinde gücünün gizemini taşıyan Cardu.

Şimdiye kadar yazdıklarımın hepsi, o sabaha ilişkin artık hemen hiçbir şey anımsamadığımı anlamama yarıyor, akşamı, geceyi anlatmak için daha pek çok sayfa yazmam gerektiğini: Düşman toprağında, artık kimin canlı kimin ölü olduğunu bilmeyen canlıların, başında bekledikleri ölünün gecesini. Kendi gecemi, kazandım mı, kaybettim mi söylesinler diye dağda yoldaşlarımı ararken. O zamanki o geceyi yazımı yazmakta olduğum bu geceden ayıran uzaklığı. Belirip yok olan her şeyin anlamını.

La Poubelle Agréée

Ev işleri arasında, belli bir beceri ve tatmin duygusuyla yapabildiğim tek şey, çöpü dışarı çıkarmak. Bu işlem, çeşitli aşamalardan oluşuyor: Mutfaktaki çöp sepetini alıp garajda duran daha büyük çöp kutusuna boşaltma, sonra bu kutuyu ev kapısının dışındaki kaldırıma, çöpçülerin alıp çöp kamyonlarına boşaltacakları yere taşıma.

Mutfaktaki çöp sepeti, bezelye yeşili plastik malzemeden yapılmış silindir biçimli bir kova. Bu kovayı alıp götürmek için uygun ânı beklemek gerekiyor: Atılacak ne varsa atıldı, diyebil-diğimiz; başka bir deyişle, sofra toplanıp son kemik, meyve ya da ekmek kabuğu tabakların düz yüzeyinden aşağı kaydıktan ve tabaklar usta ellerin aynı hızlı hareketiyle birer birer götürülüp musluğun altında şöyle bir çalkalandıktan sonra, bulaşık makinesi sepetlerindeki yerlerine dizildikleri ânı.

Mutfak yaşamı bir müzik ritmine, dans adımları gibi hareketlerin zincirleme dizilişine dayanır ve hızlı hareketten söz ettiğimde, bir kadın elini düşünüyorum, elbette hep başkalarının işine engel olan kendi uyumsuz ve miskin hareketlerimi değil. (En azından yaşamım boyunca annemle babamın, kız ve erkek arkadaşlarımın, üstlerimin, astlarımın ve şimdi de kızımın bana yineleyip durdukları şey bu. Biliyorum, moralimi bozmak için yaydılar bu söylentiyi, bana bunu söylemeyi sürdürürlerse, sonunda söylediklerinde bir doğruluk payı olduğuna inanacağımı sanıyorlar. Oysa ben biraz kenarda durup yararlı olabileceğim, kendimi aklayabileceğim ânı kolluyorum.)

Artık, tabakların hepsi küçük vagonlarına bindirildi, kendilerini dikey konumda bulduklarında hep olduğu gibi yuvarlak yüzleri şaşkın, birazdan orada, sürgüne gönderildikleri tünelin sonunda, kasırgalı sağanaklar, deniz hortumları, buhar sızıntıları döngüsü tamamlanıncaya kadar üzerlerine çökecek olan fırtınayı beklerken sırtlarını eğmişler. Bu, eyleme geçme ânı benim için.

İşte çoktan, çöp sepetini yarı daire şeklindeki kulpundan tutmuş, içindekiler dökülmesin diye fazla sallamamaya özen göstererek merdivenin basamaklarını iniyorum. Her zamanki gibi kapağı mutfakta bırakıyorum: Kullanışsız bir aksesuar şu kapak, ne gizleme görevini hakkıyla yapabiliyor ne sepete çöp atılacağı zaman aradan çekilme görevini. Bir ara yol bulunuyor sonunda: Kapağı, biraz, açılan bir ağız gibi, çöp sepetiyle duvar arasına sıkıştırarak, her an düşebilecek şekilde eğik tutma; dolayısıyla, er

geç tok bir pat! sesiyle yere düşüyor, plastik titreşmediği için bastırılmış bir titreşimi andıran bu ses o kadar da kötü gelmiyor kulağa.

Belirtmeliyim ki, burada Paris'te, güzel olmasa da anlaşılır güncel bir deyişi kullanmak gerekirse "tek ailelik bir ev"de ya da zaman-üstü ve hâlâ zengin çağrışımlarla yüklü Fransızcasıyla dile getirmek gerekirse bir *"pavillon*"da yaşıyoruz. Benim merasimime özgü hareketlerin, bir apartman dairesi sahibi ya da kiracısının gerçekleştirdiği hareketlere göre edindiği farklı değeri açıklamak için söylüyorum bunu; apartman dairesi sahibi ya da kiracısı, aile *poubelle*'inden genellikle binanın avlusunda duran ve daha sonra kapıcının çöpçüler alsınlar diye binanın önündeki yola çıkaracağı toplu *poubelle'e* dökerek kurtulur günlük çöpünden. Bu bir kaptan ötekine aktarma işi, metropolde yaşayanların büyük bir bölümü için özel yaşamdan kamu alanına bir geçiş niteliği taşırken; benim için, evimizde, gün boyunca büyük *poubelle*'i tuttuğumuz garajda, özel yaşamın üzerinde yükseldiği törenin son edimidir yalnızca, bu niteliğinden ötürü söz konusu edimi gerçekleştirmek aile reisine, yani bana düşer - şeylerin arta kalanlarından ayrılış, o şeyleri daha önce geri döndürülmez biçimde sahiplenmeyi doğrulasın diye.

Gene de, belirtmeliyim ki, büyük *poubelle,* çarşıdan kurallara uygun bir alışverişin sonucunda malvarlığımıza kattığımız ürünlerin tartışmasız bir parçası olsa da, şimdiden görünümü ve rengiyle (asker üniformasını andıran bir haki) şehrin resmi, değerli bir eşyası olarak sunar kendini ve her birimizin yaşamında kamusal boyutun üstlendiği rolü, sivil yükümlülükleri, şehir-devletin kuruluş yasasını duyurur. Gerçekten de, bizim tarafımızdan seçilmesinin ardında, estetik beğenimizin keyfiliği ya da öteki ev eşyasında olduğu gibi pratik yararı konusundaki deneyim değil, şehrin yasalarına saygı yatar. Bu yasalar, bilgece, her gün şehrin yollan boyunca göz önünde duran bu *poubelle*'lerin temel duyularımızı rahatsız etmemesi için nasıl olmaları gerektiğini öngörür: Ne görmeyi (göz, tekbiçimliliği algılamama eğilimi gösterir), ne koku almayı (kapak, çöp dışarı taşmıyorsa, kızgın kedilerin çılgınca sıçraması ya da köpeklerin düzenli koklaması düşmesine yol açmayacak şekilde bükük kenarıyla çöp kutusunun ağzı üstüne tam oturmalıdır), ne işitmeyi (maden malzemenin yerini alan yumuşak plastik, madenin çıkardığı gürültüyü hafifletir ve şafağın belli belirsiz ışığında çöpçüler kapakları açmak, bidonları sürükleyip hayalet kamyonlarına dökmek için kolları sıvadıklarında, şehir sakinlerinin uykularından uyanmamasını sağlar).

Bu tür çöp sepetinin tam adının *poubelle agrééе* olması -bir nalbur dükkânından sepeti satın almak isteyen müşteri ve satan dükkâncı onu böyle adlandırırlar- boşuna değildir; hoş, onaylanan, benimsenen çöp sepeti anlamına gelir bu söz (ima yoluyla: valilik yönetmeliklerince ve bunların dış yüzü olan yetkililerce onaylanan, benimsenen; bireylere gelince, onlar toplum sözleşmesi ve uygar yaşam görenekleri temelinde bu kuralları vicdanlarında içselleştirirler). Bu noktada anımsatmak gerekir ki, *poubelle agrééе* deyişinde yalnızca sıfat *("agrééе")* değil, ad da *("poubelle")* ataerkil şehir bürokrasilerinin damgasını taşır. Bir nesneyi gösteren ve cins ad olan *poubelle*, aynı zamanda bir kişiyi gösteren özel addır: İlk kez 1884'te, Paris'in o zamana dek pis sokaklarında bu çöp sepetlerinin kullanımını öngören, Seine Valisi Mösyö Poubelle olmuş.

Dolayısıyla, ben küçük çöp sepetini büyük sepete boşalttığım ve büyüğünü iki kulpundan kaldırarak evimizin kapısının dışına taşıdığım an, hâlâ ev düzeneğinin gösterişsiz bir çarkı gibi hareket etmekle birlikte, çoktan toplumsal bir role bürünmüş, ortak yaşam açısından belirleyici bir işlemler zincirinin ilk halkası haline gelmiş, kurumlara bağlılığımı -bu kurumlar olmasa, içedönük ve (birden çok anlamda) içine kapalı birisi olarak, birey kabuğumun içinde kendi çöplerimin altında kalıp ölürdüm- ilan etmiş olurum. *Poubelle'imi agrééе* kılan nedenleri açıklamak için buradan yola çıkmalıyım: Hoş olmasa da, benimsediğim bir şey; hoş olmayanı benimseyebilmeli ki, hoş olanın bir anlamı olsun.

Çöp işini halletmenin başka yollarını anımsıyorum. Daha önce apartman bloklarında yaşadığım için, çöp sepetinin içindeki çöplerin dikey çöp boşaltma kanallarından avlu hizasındaki karanlık haznelere yuvarlana yuvarlana düşerken çıkardıkları boğuk çarpma sesini bilirim: Yerçekimi gücünün kıvrak kullanımıyla -bu güçten ilk yararlananların, kazıklı evlerde yaşayan insanlar oldukları kesin- atılacak şeyleri gözden ırak yerlere yığma sistemini (daha da önce, mağaralarda yaşayanların benimsedikleri bir sistem) birleştiren ve boşaltma kanalı tıkandığında bilinen sakıncaları -pis kokulu çöp yığını- ortaya çıkan bir yöntem.

Daha da geçmişe gittiğimde, çocukluğumun San Remo'su beliriyor zihnimde: İşte omzundaki torbayla çöpçü, ağaçlı yolun geniş dönemeçlerini geçerek villaya kadar gelip çinko bidondaki çöpleri topluyor; o zamanlar, ucuz kol gücü sayesinde, soylu yaşam sonsuza dek güvence altına alınmış gibi görünüyordu.

Bu arada, şehrin hemen dışındaki bireyci, varlıklı, demokratik sanayi uygarlığının bitmek bilmez semtlerinde, hepsi birbirinin aynısı insancıklar, hepsi birbirinin aynısı, küçük bir bahçesi ve garajı olan evciklerinden çıkıyor, kaldırımın üstüne tek sıra halinde birbirinin aynısı çöp sepetlerini koyuyorlardı. Kitle toplumunun başlangıcına dek uzanan, İngiliz toplumuna özgü bir imge, ama bana Amerika'ya ilk yolculuğumda gördüklerimi anımsatıyor. O zamanlar henüz kabıma sığamadığım bekârlık yıllarımın anarşisi içinde yaşıyordum ve elbette bu aile yükümlülükleri aklımın ucundan bile geçmiyordu; her gün *garbage* ("çöp") bidonunu dışarı çıkarma kuralından bana söz eden Barolini oldu: Croton-on-Hudson'daki aile yaşamının temel kurallarından biriydi bu. (Barolini, örnek bir Amerikalı aile babasıydı, ailesi Amerikalıydı, kendisi değil; o bu rolü olgunluk çağında üstlenmişti ve rolünü yaşarken, kendini dışarıdan gözleme eğilimi gösteriyordu.)

"Garbagio," diye yineliyordu yarı İngilizce, yarı Veneto yöresi ağzıyla, görevini zihnine iyice işlemesi gerekiyormuş gibi, *"garbagio'*yu dışarı çıkarmayı unutmamalıyım." Ölen arkadaşımın sesi hep kulağımda yankılanıyor, ben de New York'un yeşillikler içindeki bir dış mahallesinde değil, Paris'in sur kapılarındaki kalabalık bir mahallesinde oturan (ama tam olarak Paris mi oturduğumuz yer? Paris'e özgü olmaktan çok Londra'ya özgü bir evden kapalı bir avluya bakıyorum; avluya, duvarlar boyunca uzanan cılız zambakların koyu yeşilinden çok, belki de esinlediği belli belirsiz yurtsuzluk duygusu nedeniyle *Square* ["Meydan"] deniyor), bir ailenin, üstelik yabancı bir ailenin babası olduğumdan ve ben de *garbage-can* ("çöp kutusu") ya da *poubelle agréée'*yi kapının önüne koyduğumdan beri.

Hiç kuşkusuz, arkadaşım Hıristiyan ilkelerine bağlılığından ötürü bu kuralı mutlulukla karşılamıştı. Ya ben? Nietzsche'yle birlikte "yazgımı seviyorum" diyebilmek isterdim, ama yazgımı sevmemi sağlayan gerekçeleri kendime açıklamadığım sürece söyleyemem bunu. *Poubelle agréée'*yi taşımak, düşünmeden yaptığım bir eylem değil; aksine, düşünmemi gerektiren ve içimde düşünmenin getirdiği kendine özgü bir tatmin duygusunun uyanmasını sağlayan bir şey.

Düşündüğüm her sözcük, birden çok dilin araya girdiği bir zihinsel alanda, kararsız, anlamını arıyor. Fransızcayı aştıktan sonra, alanı İngilizce *agree* fiili kuşatıyor: Ben bu nesneyi bu kaldırımın üstüne, bir *agreement'e*, tarafların karşılıklı rızasıyla vardıkları bir sözleşmeye -İngilizce sözcüğün

uluslararası kullanımının imlediği her şeyle birlikte- uymak için koyuyorum.

Kiminle bir *agreement*? Elbette, her yıl bir *taxe d'enlèvement des ordures ménagères* ("ev çöplerini toplama vergisi") ödediğim ve yılın her günü -yalnızca birkaç resmî tatil dışında pazar günleri de dahil olmak üzere- beni bu yükten kurtarmayı taahhüt eden belediyeyle, elbette benim ilk hamleyi yerine getirmem, yani kurallara uygun çöp sepetini kuralların belirlediği saatlerde kapının önüne kadar taşımam koşuluyla. Ve bu noktada şimdiden bir ilk kural ihlalim söz konusu, çünkü sabahtan önce toplanmayacak olan çöpleri gece sokağa bırakmak yasak; ama beni gün doğmadan uyanmaya zorlayacak kadar insan-lıkdışı bir yasa maddesini belli bir esneklik payıyla yorumlama yetkisini kendimde görüyorum, tam da sessiz bir *agreement*'te olduğu gibi, çünkü az kişinin gelip gittiği bir yerde oturuyorum ve burada gece kaldırıma bırakılan bir engel geçişi zorlaştırmıyor. İhlalimin bir gerekçesi daha var: Gündelik hareketlerimizin rutini içinde uyduğumuz en güçlü yazılı olmayan yasa, günlük çöpün evden çıkarılmasının o günün sona ermesiyle örtüşme-sini ve insanların olası kötü koku kaynaklarını kendilerinden uzaklaştırdıktan sonra uyumalarını öngörür (akşam konuklarımız gider gitmez, hemen pencereler açılır, bardaklar çalkalanır, küllükler boşaltılır; *poubelle'de* küller ve izmaritler katmanı, günlük atıklar bütününü gösterir, tıpkı jeolojik katmanlarda buzul tortularının bir çağı ötekinden ayırdığı gibi) - yalnızca doğal bir temizlik önlemi olarak değil, aynı zamanda ertesi gün uyandığımızda, önceki akşam kendimizden sonsuza dek uzaklaştırdığımız şeylere dokunmak zorunda kalmadan yeni bir güne başlayabilmemiz için.

Öyleyse, *poubelle'i* dışarıya taşıma, eşzamanlı olarak (çünkü ben söz konusu eylemi böyle yaşıyorum) sözleşme açısından ve merasim açısından yorumlanmalıdır (sonuçta birleştirilebilir iki yön, çünkü her merasim bir sözleşmedir, ama şimdilik "kiminle sözleşme?" gibi sorular sorarak, konuyu fazla dallandırıp budaklandırmak istemiyorum): Arınma merasimi, kendi atıklarımdan uzaklaşma, birebir *poubelle*'in içindeki atıkların mı söz konusu olduğu, yoksa bu atıkların olası başka herhangi bir atığıma mı gönderme yaptığı önemli değil; önemli olan, bu günlük hareketimle, daha önce benim olan bir parçadan -yaşamın ölü derisi, krizaliti ya da sıkılmış limonu- ayrılma zorunluluğuna uyuyor olmam, geriye yaşamın özü kalsın diye, yarın her ne isem ve her neyim varsa bütünüyle (kalıntılar olmaksızın) onunla özdeşleşebileyim diye. Ancak bir şeyleri atarak bana özgü bir

şeylerin henüz atılmadığından ve belki de şu an ya da gelecekte atılması gerekmediğinden emin olabilirim.

Demek ki, duyduğum tatmin, dışkılamanın, bağırsaklarımın boşaldığını duyumsamanın verdiği tatmine -hiç olmazsa bir an için bedenimin benden başka bir şey içermediği ve benimle bana yüzde yüz yabancı olanın birbirine karışmasının olanaksız olduğu duygusu- benziyor. Zavallı kabız (ve cimri): Kendinden bir şeyleri yitirme korkusu yüzünden, hiçbir şeyden ayrılmayı başaramaz, dışkılarını biriktirir ve sonunda kendisini kendi dışkısıyla özdeşleştirerek onun içinde yitip gider.

Bu doğruysa, atmak var olmanın vazgeçilmez ilk koşuluysa (çünkü atmadığımız şeyizdir biz); ilk fizyolojik ve zihinsel edim, kalan kısmım ile geri dönüşsüz bir öte dünyaya gömülsün diye bırakmak zorunda olduğum kısmı birbirinden ayırmaktır.

Öyleyse, arındırıcı "ev çöplerini toplama" merasimini, ölüler dünyasına, ölümün ve yitimin tanrılarına bir adak olarak, bir andın (işte gene sözleşme) yerine getirilmesi olarak da görebiliriz. *Poubelle'in* içindekiler, benliğimizin ve sahip olduklarımızın her gün karanlığa gömülmesi gereken kısmını temsil eder, benliğimizin ve sahip olduklarımızın öteki kısmının gün ışığını tadabilmesi, gerçekten *olabilmesi* ve *sahip olabilmesi* için. Benliğimizin ve sahip olduklarımızın son dayanağı olan fiziksel benliğimizin de, çöp yakma makinesine giden kamyona bırakılacak ölü bir deri haline geleceği güne dek.

Demek ki, yeraltına inişin bu günlük temsili, çöp yoluyla evlerimizin ve belediyenin gerçekleştirdiği bu cenaze töreni, öncelikle kişinin cenaze törenini uzaklaştırma, az da olsa erteleme, bir gün daha çöp değil, çöp üreticisi olduğumu kendime kanıtlama amacını taşır.

Çöpü taşımayla bağlantılı hem kasvetli, hem neşeli ruh hali buradan kaynaklanır; bu yüzden, bidonları çöpü öğüten kamyonlarına boşaltmak için evimizin önünden geçen kişiler, yalnızca yeraltı dünyasının elçileri, nesnelerin ölü gömücüleri, yağlı kâğıt ve paslı tenekeden oluşmuş bir öte dünyanın Kharon'ları gibi değil; aynı zamanda melekler gibi, hak etmeden yükseldiğimiz (ya da yükseldiğimizi sandığımız) ve ancak her yaşam ediminin aralıksız olarak ürettiği çöpün (düşünme ediminin de: Okumakta olduğunuz bu düşüncelerim, çöp kutusunu boylayan onlarca kâğıttan kurtulanlardır) altında ezilmediğimiz sürece var olabilen ideler göğü ile aramızdaki vazgeçilmez aracılar gibi, her tür üretim ve tüketimin yıkımı ötesinde olası bir kurtuluşun duyurucuları gibi, zamanın kalıntılarının

yükünden bizi kurtaranlar gibi, berraklık ve hafifliğin ağırbaşlı kara melekleri gibi görünürler gözümüze.

Çöpçüler birkaç gün greve gidip de, kapımızın önündeki çöpler üst üste yığılmaya ve şehir mikroplu bir pislik yuvasına dönüşmeye görsün, her tür tahminden daha hızlı şekilde kendi aralıksız çöp üretimimizden boğulur hale geliriz, uygarlıklarımızın teknolojik zırhının kırılgan bir kabuk olduğu açığa çıkar, Ortaçağ'a özgü çöküntü ve veba olasılıkları yeniden kendini gösterir.

Bu özellikle İtalya için geçerli olup tarihimizin -uzun bir bunalım- tipik bir göstergesidir. Kötü yönetim, sayısız gizli ve açık yoldan belediyelerimizi kuşatır, ama skandal önlenemez şekilde Temizlik İşleri Müdürlüğü'nün derinlerinde patlak verir hep. Sanki çöple ilişkimizde aykırı bir şeyler, İtalyan zihniyetinin, daha doğrusu Katolik-İtalyan zihniyetinin temel bir kusuru kendini açığa vurur, çünkü Hıristiyan Demokrat belediye yönetimlerinin karakteristik özelliği, bu girdaba kapılıp gemiyi batırmaktır, belki dinî, ahlaki, hatta imanla ilgili bir hata, Tanrı'nın yükümlülüğü ile insanın yükümlülüğü konusunda yanlış bir fikir, çöplerin atılmasıyla ilgili (keza öteki bütün belediye hizmetleriyle ilgili) işlemlerin kutsal niteliğini değerlendirmedeki bir yetersizlik yüzünden: Maddi zorunluluğu, seçme ve sınamanın alanı gibi değil; cennetten kovulduğumuz günden beri üzerimizde taşımak zorunda olduğumuz bir yük ve bu yük karşısında her tür başarısızlığı hoşgörüyle yaklaşılması gereken küçük bir günah gibi -her durumda, ölüm ânında bizden biçimsel bir dinine bağlılık (ve sivil yaşam düzleminde, partiye ya da baskın siyasal güce oy verme) dışında bir haklılık gerekçesi istenmeden günahımızdan arındırılacağımız için- değerlendirme. Kalabalık bir "hamili kart" topluluğuna -bu topluluk, kâğıt üzerinde atandığı görevin hayır-şer sınamalarından asla geçmeyecektir- düzenli bir gelir sağlamak amacıyla, "temizlik işçileri" (bürokrasinin uydurduğu, daha baştan pratik hizmet fikrini herhangi bir devlet kurumunda çalışıyor olma belirsizliğine indirgeyen bir söz) ordusunun sınırsızca şişirilerek belediye bütçelerinde muazzam bir yer tutması buradan kaynaklanır. Aynı yaklaşımın bir sonucu olarak, o büyük armdırıcı araç, şehrin en derin özü, çöp yakma makinesi, kutsallığı hiçe sayan bir bakışla, yalnızca belediye hizmet alım sözleşmeleri ve ihaleleri üzerinden bildik yolsuzluklara bir fırsat olarak görülür, simgesel önemi karşısında huşu duymadan, bir adım ötemizdeki aracın asıl bizi yargıladığını görmeden, korktuğumuz ya da benimsediğimiz hangi parçamızın küle dönüşeceğini kendimize sormadan.

Ne var ki, Paris'te *éboueur* grevlerinin daha seyrek olmadığını belirtmek gerekir (atlı arabaların derin izler bıraktığı, at pisliğiyle kaplı çamurlu yollarıyla tasavvur bile edemeyeceğimiz bir Paris'in anısına, çöpçülerin resmi adı *éboueurs*, yani "çamur temizleyicileri"dir); bu grevlerin nedeni, ülkeye yakınlarda göç eden ve düzenli iş sözleşmesi olmadan en aşağı ve en yorucu işi kabul etmeye zorlanan bir işgücünün sürekli hoşnutsuzluğudur. İtalya'yla karşılaştırdığımızda, nedenlerin zıt, ama sonuçların aynı olduğunu söyleyebiliriz: İğreti İtalyan ekonomisinde, çöpçülük sabit bir memurluk, ömür boyu süren bir iş olarak savunulur; sağlam Fransız ekonomisinde, çöpleri toplamak iğreti bir iş olup bu işi henüz büyük şehirde kök salmayı başaramamış ve ancak karşılıklı işsizlik-grev tehdidiyle zapturapt altına alınabilen kişiler yapar.

İblislerin ve meleklerin tipik özelliği, yabancılar olarak, başka bir dünyadan gelen ziyaretçiler olarak görülmeleridir. Sabah sisinin içinde böyle beliriverirler *éboueurs*, dış çizgileri çevrelerindeki sis gibi belirsiz kalır: Toprak tenliler -Kuzey Afrikalılar-, seyrek bir sakal, başlarında bir kep; ya da -kara Afrika'dan olanlar- karanlıkta yitmiş yüzlerini aydınlatan gözlerinin akı yalnızca; çöp kamyonunun hafif uğultusuna karışan sesler, bizim kulaklarımıza anlamsız gelen sesler, sabah uykuna süzüldüklerinde, sana bir süre daha uyumaya devam edebileceğin güvencesini veren -başkaları senin için çalışmakta olduğu için- rahatlatıcı sesler. Toplumsal piramidin etnik katmanlarındaki dönüşümler sürer: Artık Paris'te İtalyan işçi, küçük çaplı işveren haline gelmiştir; İspanyol, vasıflı işçidir; Yugoslav, duvarcıdır; en kaba kol gücünü gerektiren işleri Portekizliler yapar, toprağı kürekle kazıp atma ya da yolları süpürme işini görenlere gelince, hep kötü bir sömürgecilik sonrası siyasetinin kurbanı olan Afrika karşımıza çıkar: Afrikalı işçi hüzünlü gözlerini büyük şehrin kaldırımından kaldırır, ama bakışları karşısındakinin bakışlarıyla buluşmaz, hâlâ kapatılması olanaksız bir uzaklık bizi onlardan ayırıyormuşçasma. Ve insan uykusunda, çöp kamyonunun yalnızca çöpü değil, insan yaşamlarını, toplumsal rolleri ve ayrıcalıkları öğüttüğünü ve öğütme tamamlanıncaya kadar durmadığını duyar.

Çöpçülerle doğrudan bir ilişki, yalnızca Noel'den önce, size üzerinde *Messieurs les Eboueurs du 14ème Vous Souhaitent ime Borine et Heureuse Année* ("On Dördüncü Yönetim Bölgesi Temizlik İşçileri, Size İyi ve Mutlu Bir Yıl Diler") yazılı karton takvimi getirdiklerinde ve bahşişlerini aldıklarında olur. Yılın kalanı boyunca onlarla aramızdaki iletişim,

poubelle'in içindekilerdir, günbegün okumak istersek bilgi açısından oldukça zengin bir içerik: Parti akşamlarından sonra boş şişeler, alışverişlerden sonra mağazaların paket kâğıtları, bir yazarın *poubelles'e* ilişkin bir yazısını sonuçlandırmak için üzerinde kafa yorduğu düzeltmelerle dolu sayfalar. Çöp kamyonuna çöpü boşaltırken, ilk işinin başındaki göçmen büyük şehri ters yüzü aracılığıyla ziyaret eder: Mahallelerin zenginliğini ya da yoksulluğunu çöplerinin niteliğiyle ölçer, onlar aracılığıyla kendisini bekleyen tüketicilik yazgısının hayalini görür.

İşte şimdiye kadar hukuki açıdan sözleşme olarak ve simgesel açıdan merasim olarak değinmeyi seçtiğim konunun ekonomik düğüm noktası: *Poubelle'le* ilişkim öyle bir ilişki ki, benim için atmak sahip olmayı tamamlar ya da doğrular, yumurta ve meyve kabukları, ambalajlar, plastik kaplar yığınını seyretmek, onların içindekileri tüketmenin verdiği tatmin duygusunu anımsatır; oysa, *poubelle*'i kamyonun dönüp duran ağzına boşaltan kişi, bu yolla, ondan esirgenen ve kendisine ancak işe yaramaz atık olarak ulaşan tüketim nesnelerinin miktarının ne olduğu fikrini çıkarsan

Ama belki de (yazım, iyimser bir son olasılığını görüp hemen kendini buna kaptırıyor), belki de bu esirgeme yalnızca geçicidir: Çöpçü olarak işe alınmak, bugün toplumun en alt kesimindekileri bile tüketiciler kitlesinin bir parçası, sonra da çöp üreticisi yapacak olan toplumsal bir tırmanışın ilk basamağıdır; bu arada, "gelişmekte olan" çöllerden kaçan ötekiler, onun yerini alacak, çöp tenekelerini doldurup boşaltacaklardır. Böylece, *poubelle* onun için de -sabahın sisinde çöp tenekesini pis kokulu öğütücünün ağzına kadar kaldıran Kuzey Afrikalı ya da zenci için de- *agréée* olacaktır ve bu öğütücü üretmeye ve yok etmeye yönelik sanayi sürecinin son hedefi olmakla kalmayacak, sil baştan başladığımız noktayı da -insanları yutup onları kendi suretinde yeniden üreten bir sisteme giriş- gösterecektir.

Bu noktadan itibaren yazının önünde iki farklı yol açılıyor: Çöp yığınlarının en uç noktasından Paris'in fethine doğru ilerleyen en alt kesimin toplumla mutlu bütünleşmesinin tarihi ya da devrimin ve bu mekanizmanın hiç olmazsa bilincimizde tersine çevrilmesinin, penceremin altında duran kamyonun titreşimlerinin Batı uygarlığının yüzyıllardır kökleşmiş temellerini titretinceye kadar yayılmasının bir tarihi. Ama her iki olasılık (her iki yanılsama) bu *poubelle* üzerinde yeniden buluşuyor, bizim için "kabul edilebilir" bir şey o, ama anonim ekonomik süreç için daha da öyle, bu süreç fabrikadan yeni çıkmış yeni ürünleri ve atılması gereken yıpranmış kalıntıları çoğaltıyor ve bize -bana ve çöpçüye- bu doldurulup

boşaltılacak kaptan başka bir şeyle uğraşma olanağı tanımıyor. Çöpçüyle ben atma merasiminde tarım sürecine özgü döngünün gerçekleşme vaadini bulmak isterdik; bu döngüde, anlatılanlara bakılırsa, hiçbir şey yitmiyordu: Toprağa gömülmüş olan, yeniden doğuyordu. (İşte şimdi yazı, eskinin canlandırılması yoluna giriyor ve artık kimse durduramaz onu.) Her şey en yalın ve en düzenli biçimiyle gerçekleşiyordu: Yeraltmdaki kalışlarının ardından, tohum, gübre, kurbanların kanı, yeni hasatla gün ışığına dönüyordu. Şimdi sanayi, tarımın nimetlerini daha da çoğaltıyor, ama bunu kârlar ve yatırımlar aracılığıyla yapıyor: Başkalaşımların gerçekleşmesi için geçilmesi gereken Hades, çöpçüyle benim erişemeyeceğimiz paranın mağarası, sermaye, Dis Şehri olup (özelmiş, devletinmiş ya da öyle olacakmış, bu açıdan pek az şeyin değiştiğini biliyoruz artık), başında bir Üst Yönetim Kurulu vardır; bu kurul, artık ölüler âlemiyle değil, idealar dünyasıyla ilintilidir ve yukarılardan bir yerden soyut rakamları evirip çevirir; bu soyut rakamlar, çöpçünün ve benim kurban adaklarımızı -boş kaplar-, ekimimizi -paçavra kâğıt- ve sentetik maddelerin zorlu yok oluşuna katılımımızı teslim ettiğimiz o yapış yapış, kaynar haldeki yeryüzü potasından oldukça uzaktır. Çöpçüyle ben boş yere tersine çeviririz karanlık bolluk boynuzumuzu; artıkların yeniden kazanımı, sürecin özünü değiştirmeyen ek bir uygulama olabilir ancak. Kalıcı olmayan şeyleri (malları) yeniden dünyaya getirme zevki, şeylerin ruhunu paraya dönüştüren ve en iyi durumda bize kullanıp tüketelim diye onların ölümlü gövdesini bırakan Tanrı Sermaye'nin ayrıcalığı olarak kalır.

Ama ben, Afrika'dan gelip benim *poubelle*'imi boşaltan kişinin ne düşünüp ne gördüğünü nasıl çıkarsayabilirim? Hep ve yalnızca kendimden söz ediyorum, bir parçası olduğum (olduğumuz) mekanizmayı kendi zihinsel kategorilerimle anlamaya çalışıyorum, her ne kadar ikimizin de ortak bir çıkış noktası olsa da: Artık krize girmiş olan ilkel bir tarım durumundan uzak duruşumuz ve böyle bir tarımı reddedişimiz. Bereketli hasatlar son bulduğunda ve kıtlık tarlaları kasıp kavurduğunda, toprağı eken kişi, diyor etnologlar, kaygı ve pişmanlık duyar ve günahlarından arınmanın yolunu arar. Bu *éboueur* için geçerli midir, bilemiyorum (belki de *fellah* için kıtlığın olmadığı bir zamanın anısı diye bir şey yoktur; belki de İslam'ı benimseyen kişi, suçluluk komplekslerinden arınmıştır); elbette, benim için geçerli. Gençliğimden beri içimde taşıdığım pişmanlık, babasının arzusuna karşı çıkarak çiftliği yabancı ellere terk eden çiftçinin oğlunun pişmanlığı hâlâ; bereketli mitolojiyi ve eğitimine yön veren katı ahlakı geri çevirerek:

Mülk sahibinin-çiftçinin ancak tarlalardaki azimli varlığıyla, bunun yanı sıra inatçı bir kararlılıkla ve yeni teknikleri, ekim yöntemlerini denemedeki girişimciliği ve etkililiğiyle topraktan söküp alabileceği ürünlerin bolluğu ve çeşitliliği.

Uzun kaçışımın beni getirdiği büyük şehrin merkezindeki bu mutfakta sürüyor benim için eski dramım. Her aile bir şirket, daha doğrusu *hacienda*, eylem yeri, birlikte kotarılan bir iş pratiği aracılığıyla fiziksel ve kültürel yaşamda kalma yeri olup orada daha küçük ölçekli olsa da bir gıda üretim ve tüketim döngüsü gerçekleşir. Ve ben, bu temel *hacienda* içinde kendi davranışımın normlarını belirlemeye, bir sözleşme ya da *agreement* ile o normları saptamaya çalışıyorum; özel yaşamımda *agréé* -aile ortamında, evdeki rollerin sessiz dağılımında, aile varoluşunun günlük süitinin orkestrasyonunda *agréé*- olmak için kamusal olarak *agréée* çöp sepetini taşıyorum.

Bekleyin, *poubelle*'i boşaltmaya gidiyorum. *Poubelle,* bir uyum içine girmemin, kendimi dünyayla, dünyayı kendimle uyumlu kılmamın aracı. (Demek ki, sözleşme yalnızca beni ilgilendiriyor, kendi kendimle, kendi iç yasamla ya da Kant'ın "buyruk"uyla ya da üstbenimle girdiğim karşılıklı bir anlaşma.) Ama bu uyum olanaksızdır. Uzun süredir devam eden Burjuva Ailesinin Krizi, yarım yüzyılı aşkın bir süre ağır ilerleyişin ardından, kurumun son dayanağı olan Son Hizmetçi Kadınların Yok Oluşu'yla birlikte en sarsıcı evresine doğru hızla yol alıyor. Eşitler arasındaki (sözgelimi, ayı avcısı ile ayıları ilkel mağarada pişiren eşi arasındaki) işbölümü, eşitsizler arasındaki (efendiler ile köleler) işbölümüne (belki de en baştan beri) sıkı sıkıya bağlı görünüyor: O kadar ki, İkincisinin sorgulanması, ilkini de uygulanamaz hale getiriyor. İkinci binyıllık dönem sona ererken. Batılı Kadınlar Korosu'nun Erkekler Korosu'na yönelttiği açık ya da sessiz sözler şöyle: "Arada bir eş dost için, arada bir içimdekini dışa vurmak için, arada bir bilgi birikimimi aktarmak için, arada bir zorunluluk nedeniyle, arada bir aşk uğruna yemek yaparım; ama benim rolümün yemek yapmak, seninkinin ise sofraya oturmak olduğuna karar verildi diye, yılda üç yüz altmış beş gün yemek yapacak değilim." Kolektif bilinçte temel bir şeyler değişti, ama pratik alışkanlıklarda hemen hiçbir şey değişmediği için, sonuç, kalıcı bir keyifsizlik bulutu. Erkek, aile bütçesine katkısı ne olursa olsun, ev işlerine katılmıyorsa, bir asalak gibi görülüyor. Belki yeni bir ara çözüme, rollerin yeni bir dağılımına ulaşacağız; ya da belki de hiçbir uzlaşma yöntemi artık olanaklı değil, ne ailede ne başka yerde. Belki de yarın öbür gün müşteri

lokantada hesabı ödemekle yakasını kurtaramayacak; yemekten önce patatesleri soymak, yemekten sonra da bulaşıkları yıkamak zorunda kalacak.

Evin en mutlu yeri olması gereken ve olan mutfağı (Not: Bu sayfayı temize çekeceğim zaman, buraya çekici bir betimleme -ışıltılı mobilyalar, elektrikli ev aletlerinin uğultusu, bulaşık deterjanının limon kokusu- eklemeyi unutmamalıyım) artık kadın baskının, erkek ise pişmanlığın yeri olarak görüyor. En basit çözüm, rollerin yer değiştirebilmesi olurdu: Birlikte ya da sırayla yemek yapan karı koca ya da eşlerden biri yemek yaparken ötekinin temizlik işlerini halletmesi. Ama gerçek şu ki, bu çözümü engelleyen bir önyargı söz konusu (ve burada sorunu dünya ölçeğinde değerlendirmeyi bir yana bırakıp şu özel durumu -kendi gündelik yaşamım- sergilemeye dönüyorum): Ocakların arasında dolaşamayacak kadar beceriksiz olduğuma inandıkları için, ne zaman bir şeyler yapmaya koyulsam, yaptıklarım yanlış, acemice, yararsız, hatta tehlikeli bulunarak uzaklaştırılıyorum. Bütün önyargılar gibi bu da kolayca nesilden nesile aktarılabiliyor: Daha küçük bir çocuk olan kızım bile, mutfakta yalnız ikimiz olduğumuzda, her hareketimi eleştirmenin bir yolunu buluyor ve her şeyi tek başına yapmayı (sonra da annesine başarısızlıklarımı tek tek anlatmayı) yeğliyor. Becerilerim konusundaki böyle bir güvensizlik, nasıl hep bir şeyler öğrenme hevesimi kırdıysa, öğretmenlik rolünü üstlenmede de yetkisiz kılıyor beni: Bu yüzden, kuşaklar boyunca oluşturulan bilgi birikimi bana şöyle bir dokunup beni dışta bırakarak geçip gidiyor.

Bu kusurumun aynı derecede suçlu bulunan öteki tutumlarımla bağlantılı bir suç gibi görüldüğünü hissetmesem, bütün bu söylediklerimin bir önemi olmazdı. Doğru düzgün yemek yapamıyorsam, bunu hak etmediğim içindir (bana karşı, üzerimde ağırlığını hissettiğim itirazın anlamı bu), tıpkı hak etmeyen simyacının altın elde edemediği ya da hak etmeyen şövalyenin mızraklı güç gösterisini kazanamadığı gibi. Elimden geldiğince bir şeyler yapma girişimlerim de hoş karşılanmıyor: İyi niyetin kanıtı gibi değil; ikiyüzlülük, göz boyama, teatral bir gösteri gibi görülüyor. Beni kurtarmaya Eserler yetmiyor; yalnızca bana bağışlanmamış ve bağışlanmayacak olan Kayra gerekiyor. Bir omlet yapmayı becerecek olsam, bir ilerlemenin, içsel bir olgunlaşmanın başlangıcı olmuyor: Yaptığım, asla Gerçek Omlet değil; bir kalpazanın aldatması, bir şarlatanın hilesi olacaktır. Yemek pişirme, Tanrı'nın hükmüne bağlı; bu da, yemek pişirmenin gizine ermeyi hak etmediğim için sonsuza dek başarısız

olduğumun kanıtı. Geriye bir tek dünyadaki varlığımı haklı çıkarmanın başka yollarını aramak kalıyor.

Sahte bir alçakgönüllülük göstermeden, yeteneğime en uygun eylem alanının, taşıma olduğunu söyleyebilirim. Bir yerden ötekine, ister ağır, ister hafif olsun bir nesneyi taşıyarak gitmek, ister uzun, ister kısa mesafeler boyunca: Kendimi bu durumda bulduğumda, kendimle barışık, edimlerine bir yararlılık ya da her durumda bir amaç vermeyi başaran kişi gibi hissederim kendimi ve yol boyunca eşine az rastlanır bir içsel özgürlük hissi duyarım, zihnimin alanı genişler, düşüncelerim yükselmeye başlar. Mesela, "alışveriş etme"ye, ekmek, tereyağı, salata, gazete, pul satın almaya seve seve giderim. Bu aile reisi görevlerim ile çocukken bana bırakılan görevler arasında bir süreklilik kurmak için "alışveriş etmek" diyorum; "çarşıya çıkmak" diyebilirdim, ama bu, girişimleri, seçimleri, riskleri ima eder: Her geçen gün daha çok el yakan fiyatları değerlendirip karşılaştırmak, kasapla etin kesimini tartışmak, tezgâhlardaki mallara, salatalara, egzotik turfandalara, peynirlere ilişkin izlenimler derlemek. Elbette, "çarşıya çıkmak" kuramsal olarak en seveceğim şeydir; uygulamada ise, dükkânlarda çok daha büyük bir doğallıkla, keskin gözlerle, deneyim ve düş gücüyle, pratiklik ve üstün kişisel yetenekle dolaşan kişiyle boy ölçüşebileceğimi öne süremem. Öyleyse, çarşılarla olan ilişkilerimi, eksikleri tamamlamaya yönelik acil çıkışlarla sınırlamam daha akıllıca olur: Üstünde alacağım şeylerin *("büyük bir kavanoz taze krema")* ve ağırlığın *("yarım kilo domates"),* kimi zaman fiyatın da yazılı olduğu kâğıt parçasıyla, tıpkı çocukken "alışveriş etme"ye gönderdiklerinde olduğu gibi.

Paris'te alışveriş torbası hemen hep erkeklerin elinde olur ya da kendi ülkesinde çarşılara çoğunlukla kadınların gittiğini görmeye alışmış olup burada gıda ürünlerini taşımanın nasıl evin idaresindeki en temel görev olduğunu anlamaya başlayan İtalyana öyle gelir. İşte, tarım geçmişim büyük şehir ortamında yeniden filizlenip kolları sepetlerle yüklü babamın görüntüsünü geri getiriyor bana: Çiftlik ürünlerini eve kendisi taşıdığı için gurur duyardı babam, kendisini "efendi" (öncelikle "kendinin efendisi" anlamında) hissetmenin bir göstergesi gibi görürdü bunu, Robinson Crusoe tarzı kendine yeterli bağımsızlığın -ücretli kol gücünden de bağımsızlığın: ona ancak kendisinin ya da hep isteksiz çocuklarının kol gücü yetmediğinde başvurmak gerekirdi- göstergesi gibi.

Öyleyse, On Dördüncü Yönetim Bölgesi kaldırımının bakkal, fırıncı ve manav arasındaki bu bölümünde, reddettiğim çiftçilik uğraşının katır

yolunu mu yeniden katediyorum belleğimle? Hayır, ergenliğimin bir başka güzergâhını: Villadan şehre giden yolu - o zamanlar, "alışveriş etme"ye gönderilmek, evden çıkmak için bir bahaneydi ve zaman zaman ikinci bir kez çıkabilmek için bir şeyleri unutmuş gibi yapardım. Ya da, daha sık olarak, öyle patavatsız ve gidişimin gerçek amacıyla öyle az ilgili olurdum ki, unutmuş gibi yapmama bile gerek kalmazdı ve satın almam gerekenleri, ağırlık ve fiyatları, kafama girsin diye pek çok kez yinelemek ve parayı sayarak vermek zorunda kalırlardı.

Kısa uçuşlu bir Mercurius -dünyadaki bolluğa aracılık edip ona kavuşturan tanrının kısmi bir yansıması- yön verirdi adımlarıma, hâlâ o yön verir ve ne yazık ki yalnızca seyrek anlarda beni gümüşi ışığının tamamıyla aydınlatarak bağlılığımı ödüllendirir. Ya da, yeraltı tanrılarına doğru, yaşamın kalıntılarının fırlatılıp atıldığı karanlık derinliklere doğru indiğimde, o zaman ölü ağırlıklar yükümü belediye-Akheron'un kıyısına götürmem için bana "ruhların eşlikçisi" Mercurius eşlik eder.

Küçük boş çöp sepetiyle mutfağa dönüyorum, içini kaplayan gazete kâğıdını çıkarıp yerine yeni bir gazete kâğıdı koyuyorum. Bu işlem özellikle mizacıma uygun, çünkü gazeteleri son bir iş için kullanmak, hızla yaşlanmalarının ardından onlara ek bir yaşam süresi tanımak beni mutlu ediyor. Tatminsiz bir aşkın ya da yalnızca nevrotik bir saplantının nesnesi olan gazeteyi düzenli olarak satın alır, hızla sayfalarını karıştırır ve bir kenara bırakırım, ama hemen işimi görüp bir yana atmak beni üzer, ikinci bir işe de yaramasını, bana söyleyecek bir şeylerinin daha olmasını umarım hep. Diriliş ânı tam da eski gazeteler yığınından *poubelle*'in içini kaplamak için bir yaprak aldığımda çıkagelir ve yaprağın kare yüzeyini silindirin içini olabildiğince iyi kaplayacak şekilde ayarlayıp uçlarını çöp tenekesinin kenarına kıvırırken, içbükey perspektifte kargacık burgacık görünen haber başlıkları hemen ikinci bir okumayı dayatırlar bana. Küçük çöp sepeti için *Le Monde* formati ideal; buna karşılık, daha büyük İtalyan gazetelerini genellikle büyük *poubelle*'in içini kaplamak için kullanırım. Gazete kaplama iyi yapılmışsa, çöp sepeti *éboueurs* eliyle boşaltıldıktan sonra sepete tutunmayı sürdürecek ve yarın boş *poubelle*'imi almaya gittiğimde, Dante'nin dilindeki bu büyük yazı kalkanı onu aynı kaldırıma bırakılmış öteki kız kardeşlerinden ayırmamı sağlayacaktır.

Zaman zaman elime alıp gözden geçirdiğim, sonra bir yana bıraktığım bu metni yazmaya başlayalı üç ya da dört yıl oluyor; bu arada, çöp sepetlerinin idaresinde de birçok şey değişti. Gazete kâğıdıyla kaplama

çoktan tarihe karıştı: Ben de plastik torbaları kullanıyorum; bu torbalar, artık pürüzsüz ve ışıltılı "ambalaj"ları içinde gizlenen şehir çöpünün görüntüsünü değiştirdi -geçmişe özlem duyan ya da plastik düşmanı hiç kimsenin umarım yadsımak istemeyeceği bir ilerleme bu; gerçi böyle paketlenmiş olsa da, çöpün çöp olduğu belli ve çöpçülerin greve gittiği günlerde kaldırımlardaki yığınlar daha az kokuşuk değil. (Tam tersine, belirtmem gerekir ki, artık en temiz plastik torba bile, içindeki ne olursa olsun, çöp fikrini çağrıştırıyor, çünkü her zaman daha güçlü imge daha yumuşak imge üzerinde egemenliğini kuruyor.)

Bir başka temel reform: Mutfağımızdaki lavabonun boşaltma yerine bir *broyeur* ya da ezme makinesi takıldı; bu alet, gıda kalıntılarının büyük bir kısmını ezip ufalama olanağı veriyor (nedense, enginar yaprakları dışında; enginarların lifleri makinenin dişlerine takılıp çalışmasını engelliyor), böylece çöpümüz de değişti, çünkü artık daha az organik atık içeriyor.

Ayrıca, mutfaktaki yeşil çöp sepetini değiştirip yerine yeni, beyaz plastikten bir sepet aldık; bunun kapağı bir pedalla yukarı kalkıp aşağı iniyor ve çıkarılabilir bir sepet içeriyor. Böylece, büyük çöp kutusuna boşaltmak için yalnızca bu çıkarılabilir çöp sepetini taşıyorum; daha doğrusu, çöp sepetini bile değil, dolduğunda sepetten gene plastik olan torbayı çıkanyor, yerine yeni bir torba takıyorum. (Torbayı çöp sepetinin kenarına oturtmak başlı başına bir sanat: Sepetin kenarları boyunca çepeçevre otursun, kaymasın diye dışa doğru çekiyorsunuz, ama sonra torbanın dibini bir yelken gibi şişirerek havaya kaldıran araya sıkışmış havayı boşaltmak gerekiyor.)

Dolu torbayı ise, alta yapıştırılmış bantla bağlıyorum: Yaşamın zorluklarını kolaylaştıran her küçük buluş gibi harika, değerli bir buluş bu bant. (Fazla dolu torbayı havada tutarak ağzını bağlamak başlı başına bir sanat, çünkü bandı koparabilmek için torbayı sepetten çıkarmak gerek, bir kez sepetten çıkarınca da, insan nereye koyacağını ve çöpün yere dökülmesinin nasıl önüne geçeceğini bilemiyor.) İşte bir Noel hediyesi gibi fiyonklu torbayı dışarı çıkarıp gene içine büyük gri bir plastik torba geçirilmiş olan büyük *poubelle'e* bırakıyorum.

Elbette, bunlar, ölmez de sağ kalırsak, alışkanlıklarımızın zamana uyarken uğradıkları ya da uğrayacakları uzun dönüşümler dizisinin son gelişmeleri olmayacak. En gerekli ve acil olduğu bildirilen reform, çöpleri niteliklerine ve farklı varış noktalarına -yakma ya da yeniden kazanım- göre

ayırmak olacak, dünyanın hâzinelerinden koparıp aldıklarımızın hiç olmazsa bir kısmı sonsuza dek yitirilmesin, geri kazanım ve yeniden kullanımın yollarına, geçici şeylerin ebedi dönüşüne kavuşsun diye.

Tükenebilecek olan ve kurtarılması beni doğrudan ilgilendiren malzemeler arasında ormanların sevgili kızı, okuyup yazan kişinin yaşam alanı kâğıt var. Şimdi anlıyorum ki, yazıma iki tür ev çöpünü ayırıp birbiriyle karşılaştırarak başlamam gerekiyormuş: Mutfağın ürettikleri ile yazının ürettikleri, çöp sepeti ile kâğıt sepeti. Ve mutfağın da, yazının da atmadığı şeyin -ürün- farklı yazgısını ayırıp karşılaştırmalıymışım: Mutfağınki, yediğimiz, benliğimize kattığımız şeydir; yazınınki, bir kez ortaya çıktıktan sonra artık benim bir parçam olmayan ve henüz bir başkasının okuması için, zihinsel bir metabolizma için gıda kaynağı olup olmayacağını, öteki düşünceler yoluyla hangi dönüşümlerden geçeceğini, kalorilerinin ne kadarlık kısmını aktaracağını ve bunları yeniden dolaşıma sokup sokmayacağını, sokacaksa nasıl sokacağını bilemediğimiz şeydir. Yazmak, atmaktan daha az olmamak üzere, elindekinden arınmaktır; bir yığın dertop edilmiş kâğıdı ve bir yığın sonuna dek yazılmış yaprağı -ne biri, ne öteki benimdir artık, atılmış, sürülmüştür- kendimden uzaklaştırmaktır.

Bana bir tek, benim olan, dağınık notlarla kaplı bir kâğıt kalıyor; bu kâğıda son yıllarda *La Poubelle Agréée* başlığı altında aklıma gelen ve ayrıntılı yazıda geliştirmeyi düşündüğüm fikirleri not etmişim: *atıkların arındırılması konusu atma, sahip olmanın tamamlayıcısıdır hiçbir şeyin atılmadığı bir dünya cehennemi biz, atmadıklarımızız bireysel kimliğimiz özyaşamöyküsü olarak çöp tüketimin verdiği tatmin duygusu dışkılama maddesellik, baştan başlama, tarım dünyası konusu yemek pişirme ve yazı yazma çöp olarak özyaşamöyküsü korumak için aktarmak;* başka notlar da almışım, ama artık onların sırasını, aralarında bağlantı kuran mantığı yeniden kuramıyorum: *bellek konusu anıların uzaklaştırılması yitirilen anı yitirilmiş olanı korumak ve yitirmek elde edemediklerimiz geç elde edebildiklerimiz geçmişten içimizde taşıdıklarımız bizim olmayan şeyler içinde geçmişten hiçbir şey taşımadan yaşamak (hayvan): belki böyle daha fazlasını taşımış olur insan eser için / eser yoluyla yaşama, eserin içinde yitme; yararsız eser burada, ben yokum artık.*

Paris 1974-1976

Güneşin Erişmediği Yerden

O zaman bana sorsalardı dünyanın biçimi nedir diye, eğimlidir derdim, düzensiz, farklı yükseklikleri, girinti ve çıkıntılarıyla, o nedenle kendimi hep bir biçimde sanki bir balkonda, önümdeki parmaklıktan dışarı bakarken bulur, dünyanın içerdiği şeylerin sağda ve solda farklı uzaklıklarda sıralandığını görürüm, yukarıdaki ya da aşağıdaki başka balkonların ya da tiyatro sahnelerinin üstünde, sahnesinin ön kısmı boşluğa, rüzgârlı ve bulutlu göğe karşı, engin denizin çizgisine açılan bir tiyatro

ve böyle, şimdi de, bana dünyanın biçimi nedir diye sor-salar, içimde yaşayan ve nesnelere ilişkin ilk izlenimi koruyan benliğime sorsalar, dünyanın, hava boşluğuna, pencere kenarına -engin göğe karşı denizin kısa çizgisi- açılan tek bir büyük balkona düzensiz olarak bakan birçok balkon üstünde yayıldığı ve o korkulukta hâlâ içimdeki, daha karmaşık ya da daha yalın, ama hepsi bu biçimden türeyen dünyanın biçimlerinin, çok daha karmaşık, ama aynı zamanda çok daha yalın biçimlerinin -çünkü hepsi, o alçalış ve eğimler, o kırık ve eğik çizgiler (aralarındaki tek kesintisiz çizgi, ufuk) dünyası tarafından içeriliyor ya da onlardan çıkarsanabiliyor-varsayımsal sakininin içindeki gerçek benimin dışarı baktığı karşılığını vermek zorunda kalırım

Öyleyse, dünyanın kırık ve eğik çizgilerden oluştuğunu belirterek gireceğim söze, her basamağın köşelerinden dışarı uzanma eğilimi gösteren parçalarla (genellikle uçlarda yetişen sabırlıklarm yaptığı gibi) ve yukarı doğru çıkan dikey çizgilerle (köklerinin bulunduğu bahçe ya da taraçalarm üzerindeki bahçelere ya da taraçalara gölge düşüren palmiyeler gibi)

genellikle palmiyelerin yüksek, evlerin ise alçak olduğu dönemin palmiyelerinden söz ediyorum, evler de eşitsiz düzeyler çizgisini dikey olarak kesiyor (yarısı aşağıdaki, yarısı yukarıdaki düzeye yaslı evlerin biri aşağıda, öteki yukarıda iki zemin katları var), buna bağlı olarak, şimdi normal olarak evler herhangi bir palmiyeden daha yüksekken ve yer düzeyinin kırık ve eğik çizgileri ortasında daha uzun, yukarıya doğru dikey çizgiler çizerken bile, iki ya da daha çok zemin katının olduğu ve ne kadar yükseğe uzanırlarsa uzansınlar her zaman çatılardan daha yüksek bir zemin düzeyinin var olduğu gerçeği değişmiyor,

öyle ki, şimdi betimlemekte olduğum dünyanın biçimi içinde, evler sanki yukarıdan evlerin çatılarına bakan kişiye göründüğü gibi görünüyorlar, şehir orada, en uçta kare kare ve kabarık kabuğuyla bir kaplumbağa, evlerin aşağıdan görünümüne aşina olmadığımdan değil, tam

tersine, her zaman gözlerimi yumup ardımda neredeyse derinliksiz yüksek ve eğik evleri duyumsayabilirim, ama o zaman bir tek ev yetiyor öteki olası evleri gizlemeye, daha yukarımdaki şehri görmüyor ve var olup olmadığını bilmiyorum, üzerimdeki her ev eğimli yüzeye yaslanmış pembeye boyalı dikey bir tahta, bütün derinlikler bir yöne doğru sıkışıyor, ama öteki yöne doğru genişlemiyor, uzamın özellikleri yüzümü döndüğüm yönle ilişkili olarak baktığım doğrultuya göre değişiyor

Şurası açık: Dünyanın biçimini betimlemek için yapılacak ilk şey, bulunduğum konuma bakmak, yeri değil, yüzümü döndüğüm yönü kastediyorum, çünkü sözünü etmekte olduğum dünyanın öteki olası dünyalardan farkı, insanın her zaman, günün ve gecenin her saati, doğu ile batıyı bilebilmesi, öyleyse güneye doğru bakmakta olduğumu belirterek gireceğim söze, başka bir deyişle yüzüm denize dönük, yani sırtım tepeye dönük duruyorum, içimdeki benliğimi çoğunlukla şaşırttığım konum bu olduğu için, dışa dönük benliğim başka yöne yönelmiş ya da sık sık olduğu gibi hiçbir yöne yönelmemiş olsa da, çünkü benim için her yön alış, o başlangıçtaki, hep solumda doğunun, sağımda ise batının olduğunu gösteren yön alışla başlar ve ancak oradan yola çıkarak uzama göre konumumu belirleyebilir, uzamın özelliklerini ve boyutlarını doğrulayabilirim

Öyleyse, bana sormuş olsalardı uzam kaç boyutludur diye, başkalarıyla ortak bir birikimler kodu edinerek öğrendiğimiz şeyleri -bu birikimler bütünü arasında en önde gelenine göre, her birimiz üç sonsuz boyutun kesişme noktasında dururuz: Göğsümüzden girip sırtımızdan çıkan bir boyut, bir omzumuzdan ötekine uzanan bir diğeri ve kafatasımızı delip ayaklarımızdan çıkan bir üçüncüsü (insanın birçok direnç ve reddin ardından benimsediği; ama daha sonra, herkes hep biliyormuş gibi davrandığı için, hep biliyormuş gibi davranacağı bir fikir)- hâlâ bilmeyen benliğime sorsalardı, gerçekten çevreme bakarak öğrendiklerimi temel alarak, içinde bulunduğumuzda sayısı altıya çıkan -ön, arka, üst, alt, sağ, sol- üç boyut üzerine -dediğim gibi bu boyutları yüzüm denize, sırtım tepeye dönük gözleyerek- karşılık vermem gerekse,

söyleyeceğim ilk şey, önümdeki boyutun benim için var olmadığı, çünkü orada, aşağıda, hemen boşluğun başladığı, bu boşluğun sırasıyla deniz haline geldiği, sonra ufuk haline geldiği, sonra da gök haline geldiği olur; bu nedenle, önümdeki boyut üstümdeki boyutla -hepiniz için, dik durduğunuzda kafatasınızın ortasından çıkıp hemen zenith boşluğunda yiten boyutla- çakışıyor da denebilirdi,

sonra, arkamdaki boyuta, bir duvarla, bir kayayla, dik ya da çalı çırpı kaplı bir yokuşla karşılaştığı için asla çok geriye gitmeyen boyuta geçerdim, sırtım hep tepeye, yani kuzeye dönük olduğundan, bu boyutun da var olmadığını ya da aşağıdaki yeraltı boyutuyla -ayak tabanımızın altından çıkması gereken, ancak ayakkabılarınızın tavanı ile zemin arasında çıkacağı yer olmadığı için kesinlikle çıkmayan çizgiyle- iç içe geçtiğini söyleyebilirdim,

sonra bir de, benim için az çok doğu ile batıya karşılık gelen sağa ve sola uzanan boyut var, bu elbette iki yana doğru devam edebilir, çünkü dünya girintili çıkıntılı dış çizgisiyle sürüp gider, böylece her düzeyde dünyanın eğik eğimini kesen düşsel bir yatay çizginin izi sürülebilir, tıpkı yükseklik ölçüm haritalarına çizilen ve çok güzel bir adı -eşyükselti- olan çizgiler gibi

ya da her iki yamaçtaki, eğim taş duvarlarla desteklenerek kazanılmış ekilebilir taraçalı tarlaları sulamak için akarsuların cılız akışını yatay kanallara yönlendiren su savakları gibi,

ama bu boyut boyunca ilerlemekle de çok uzağa varılmıyor, çünkü er ya da geç ister doğuda olsun, ister batıda, suyu ikiye bölen bir burna erişiliyor ve o zaman ya çizginin daha önce sözünü ettiğimiz boyutla iç içe geçerek gökteki havanın içinde yittiğini düşünüyor insan

ya da öteki tarafta koylarla körfezler ve bu koylarla körfezler içindeki kıvrımlar dizisini izleyerek güzel bir eşyükselti şeklinde devam ettiğini - ta ki denizde öteki kayalık burunlardan daha ileriye uzanan kayalık burunlara rastlaymcaya kadar; bu sonuncular, halka halka, daha içteki körfezleri içine alan daha geniş körfezleri çevreler ve sonunda bu düzen -başka körfezlerin içindeki sabahları altın rengi ve akşamları batıya doğru mavi, sabahları açık yeşil ve akşamları doğuya doğru gri körfezler- denizler ve karalar boyunca böyle sürüp gider, denizi tek bir körfez içinde kuşatma eğilimi göstererek,

dolayısıyla, gözümün önündeki, doğu yanımdaki burun ile batı yanımdaki burnun çevrelediği körfezin biçimini dünyanın biçimi kabul etsem de olur - ve bir burnun değilse de, her iki yandan görüşümü sınırlayan her ne ise onun -tepenin sırtı, zeytin ağacının gövdesi, beton sarnıcın silindir biçimli yüzeyi, katırtırnağı çalısı, arokarya, güneşlik- ya da sırtımı yüksek bir sahne gerisine vererek, önümde ışıklı ufkun ışık düzeni, ortasında durduğum sahneyi sınırlayan iki perde hangisiyse

Tiyatroya gönderme yapan baştaki eğretilemelere geri döndüm, o zamanki düşüncelerimde kadifeleriyle tiyatro o otlar ve rüzgârlar dünyasını

çağrıştıramasa da ve şimdi bile tiyatro sözcüğünün zihnimde canlandırabileceği şey -yani, içinde dış dünyayı, meydanı, şenliği, bahçeyi, ormanı, rıhtımı, savaşı barındırdığını öne süren bir iç mekân- betimlemekte olduğum şeyin -yani, her tür iç mekânı kendinden dışlayan bir dış uzam- tümüyle karşıtı olsa da,

dışarıda dururken içeriye kapatılmış olduğumuz duygusu veren bütünüyle açıktaki bir dünya, çünkü birbirinden sınır duvarlarıyla değil, destek duvarlarıyla ayrılmış toprak parçalarımız birbirine bakıyor ve her birimiz kendi toprağında duruyor, ama tek tek kendi toprağındaki ötekilere bakıyor ve kimse asla kendi toprak parçasından çıkmıyor, ama ötekilerin gözleri hep üzerinde,

bir iç mekânın içinde olduğunda da dışarıda olan bir uzam, tel ağlar ardında beliren tavuk kümesleri, tavşan kafesleri, kulübeler, aşmalı geçitler, sundurmalar, çardaklar, havuzun üzerindekini yansıtan her havuz, kenarlarındaki toprak dolu kaplarda fesleğenin yetiştiği dam üstlerini birbirine bağlayan dış merdivenler, bir köy tümüyle kemerler ve pencerelerden oluşan bir kozalaktır, pencere üzerinden bir bulutun geçtiği aynalı dolabı çerçevesi içine alır

Ayrıca, tiyatro sözcüğünün yol açabileceği her tür anlam kargaşasını ortadan kaldırmak için belirtmek gerekir ki, tiyatro en çok sayıda gözün azami derecede özgür bir görsel alanı görebileceği şekilde, yani olası bütün bakışların kendi kendine bakan, kendini kendi gözbebeğinin irisinde yansımış gören tek bir gözün içindeki gibi içerilip yönlendirilebileceği şekilde yapılmıştır,

oysa ben, her şeyin aynı anda görüldüğü ve görülmediği bir dünyadan -her şey beliriverdiği ve gizlendiği, öne çıktığı ve perdelediği için- söz ediyorum, palmiyeler balıkçı teknelerinin direkleri üzerinde bir yelpaze gibi açılıp kapanıyor, bir hortumdan su fışkırıyor ve bir görünmez dağlaleleri tarlasını suluyor, yarım otobüs yolun yarım kavşağını dönüp sabırlığm sivri uçları arasında gözden yitiyor,

benim bakışım farklı düzlemler ile uzaklıklar arasında parçalanmış, hasırların ve sera camlarının eğik çizgisi üzerinden geçiyor, karşı yamaçta ipler ve çıtalarla kaplı bir tarlaya değiyor, burada ortada bir daldan sarkan bir muşmula ağacı yaprağının ilk düzlemi üzerinden yolu kısaltıyor, gri bir zeytin ağacı bulutundan gökte dolaşan ak bir buluta geçiyor, sonra gözümün önünde bir saz kafesin içinde kocaman ve kükürt yeşili bir domates bitkisi, sonra küçük bir kiremit çatı ırmağın öteki yakasında, orada yan yana dizili

cennet elması ağaçları başlıyor, bu uzaklıktan bile dalları üzerinde sayabildiğim sarımsı kırmızı meyveleriyle,

ve aynı şekilde bir tiyatronun seslerle ilintili olarak ne olduğunu açıklamak gerekir, işitme duyusunun azami kapasitesinin yeri, kendi içinde bütün titreşimleri ve nağmeleri barındıran büyük kulak, kendini dinleyen kulak, hem kulak, hem kulağa yaslanan deniz kabuğu olarak,

oysa ben seslerin toprağın kıvrımlarından çıkıp inerken ve sivri köşelerin ve engellerin çevresinde dolanırken kesintiye uğradığı ve hafiflediği ve uzaklıktan bağımsız olarak yayıldığı bir dünyadan söz ediyorum, basamaklı bir yolun ortasında karşılaşan iki kadının konuşması başlarında taşıdıkları küçük sepetlerin hemen üzerinde yitiyor, ama karşıdaki tepenin üzerine "ohh!"lar, "ahh!"lar, "vay canına!"lar ulaşıp havayı dizili oldukları kolyeden aşağı kayan inci taneleri gibi geçiyor, uzam her an birbirine karışan ve asla tam olarak örtüşmeyen görme noktalarından ve ses noktalarından oluşmuş

ve yalnızca geceleri sesler karanlıkta yerlerini buluyor, uzaklıklarını ölçüp biçiyor, çevrelerinde taşıdıkları sessizlik uzamı betimliyor, karanlığın karatahtasının üzerine ses noktaları ve çizgileri çizilmiş, bir köpeğin kesik kesik havlaması, yaşlı bir palmiye yaprağının belli belirsiz çizilmiş düşüşü, tünellerin giriş ve çıkışlarında trenin biraz silik, biraz vurgulu kesintili çizgisi ve tren artık duyulmadığı an trenin yok olduğu noktada beyaz bir gölge gibi beliren deniz var, yarım dakika kadar duyuluyor o kadar

ve şimdiden uzaktaki horozlarla yakındaki horozlar, bir telaş, karanlığın bütün ses imlerini çerçeve içine alacak olan bakış açısını çiziyorlar, şafağın süngeri karatahtayı bir ucundan ötekine silmeden önce ve gün ışığında artık nereden geldiğini bildiğimiz tek bir ses bile yok, sülfat serpicinin gıcırtısı motosikletin gürültüsüyle iç içe geçiyor, elektrikli doğrama atölyesinin uğultusu atlıkarıncanın müziğine sarılıyor, durarak bakan bir kişi için gözün ve kulağın karşısında dünya uzam ve zaman kayması içinde kat kat ayrılıyor

Durarak bakan kişi için sürekli tek öğe, güneşin -güneş olmadığında da hep nerede olduğunu söyleyebileceğimiz güneşin- soldan sağa çıkıp inerken katettiği yay olup, uzaklığını ve biçimini saptayamadığımız her şeyi her zaman onun altında gölgesinin yer değiştirme, küçülme, büyüme tarzından bilebilir, rengini söyleyemediğimiz her rengi gene de ışınların eğimine göre renk değiştirmesine bakarak öngörebiliriz,

sonuçta, güneş, dünyanın güneşle ilişkisidir, güneşin çizdiği içbükey yayı bir dışbükey yay olarak görürsek, değişmeyen bir ilişki, bir ışınlar kaynağının -devingen ya da sabit olması önemli değil- ışınları alan bir cisim ya da cisimler bütünüyle -devingen ya da sabit olması önemli değil- ilişkisi, yani güneş dünyanın aldığı ışınların özelliklerinden ibaret olup bu ışınların güneş denen bir kaynaktan -doğrudan bakarsan gözünü kör eden, bir parça bulutun ardında gizlenebilen, daha yoğun herhangi bir atmosfer ya da su buharı ara katmanı, hatta yalnızca denizden yükselen bir parça sis olduğunda, solgunlaşıp kararan ve sonunda gözden yiten bir kaynak-geldiği varsayılır, demek ki, her durumda, önemli olan, bu kaynağın varsayımsal varlığı değil, ışınlarının dünya yüzeylerine nasıl -yoğunluk, eğim ve sıklığı değişerek doğrudan mı, değişken yansıma açılarına göre dolaylı olarak mı- ve neye göre -denizin göz kamaştırıcı aynasından yansıyarak mı, külrengi ve taşlı kıyı toprağından yansıyarak mı (körfezlerde, artık batan güneşin ışığı batıdaki kıyıyı terk etmişken, bu kıyıya hâlâ güneşli doğunun yansıması eriştiğinde olduğu gibi)- düştüğüdür

ya da ışınların kaynağını ya da kendi içinde ışınları ya da bu ışınların düştüğü yüzeyleri göz önünde bulundurmak yerine, gölge lekelerini, yani ışınların ulaşmadığı yerleri göz önünde bulundurabiliriz: Gölgenin nasıl güneşin gücünü almasıyla doğru orantılı olarak netlik kazandığını, nasıl bir incir ağacının gündüz gölgesinin, yumuşak ve belirsiz iken, güneşin yükselişiyle yeşil ağacın dibinde yaprak yaprak genişleyen incir ağacının karakalem bir deseni haline geldiğini - o yoğun siyah, incir ağacının yaprak yaprak güneşe bakan yüzü üzerinde içerdiği parlak yeşili imler ve topraktaki desen siyahını ne kadar yoğunlaştırırsa, o kadar köklerce emilmiş, gövdenin dibince yutulup yapraklara verilmiş, yaprakların damarlarında ve saplarında beyaz süte dönüşmüş gibi küçülüp kısalır, ta ki güneşin en yüksek olduğu anda dikey gövdenin gölgesi yok oluncaya ve yapraklar şemsiyesinin gölgesi altta, yere düşüp çürümeye yüz tutmuş ezik olgun incirlerin üzerinde uzanıncaya dek, gövdenin gölgesinin yeniden belirip uzamasını ve onu karşı tarafa itmesini bekleyerek, sanki incir yüklü bir ağaç olarak incir ağacının vazgeçtiği büyüme yetisi, toprak üzerinde uzanan bu hayalet bitkiye geçmiş gibi, öteki bitki hayaletlerinin büyüyüp onu örteceği, tepenin, eteğin, yamacın tek bir göl halinde gölgeleri kaplayacağı saate dek

Öyleyse, betimlememi, farklı düzeylerin ve eğimlerin düzensiz ve alacalı kıldığı ve kâh üzüm bağlarını, fidanlıkları, sarı kadifeçiçeği

tarlalarını, siyah manolya bahçelerini, kırmızı taş madenlerini, çarşıları yutup, kâh açığa çıkardığı dairesel bir hareketle günün saatlerine göre genişleyen ya da küçülen lekelerle sınırlı tutabilirdim, gölgenin her yerde buluşmaları ve güzergâhları var, burada vadilerin tamamı üzerinde egemenlik kurmak onun hakkı, şurada bir sulama kovasının ya da bir el arabasının arkasında gizlenen parçalarını bir araya getirebiliyor yalnızca, her yer, güneşin hiç değmediği yerlerden gün boyunca şafaktan günbatımma güneş alan yerlere uzanan bir ölçek temelinde tanımlanabilir

Güneşin erişmediği yere "ışıksız" -yöre ağzında *ubagu*, kültür dilinde, daha inceltilmiş bir deyişle "saydamsız" denir; güneşin düştüğü yere ise "güneşli" ya da "güneş görür" -yöre ağzında *abrigu*- denir. Betimlemekte olduğum dünya, güneydeki bir tür içbükey amfitiyatro olduğu ve amfitiyatronun kuzeye dönük (herhalde öyle olması gerek) dışbükey yüzünü içine almadığı için, orada ışıksızlığa nadiren, güneş görürlüğe ise son derece yaygın rastlanıyor

ya da hayvan yaşamından alman bir eğretilemeye başvurmak istersek, şöyle bir dünyadayız: Bir kertenkele gibi, yüzeyinin olabildiğince büyük bir bölümünü güneşe verebilecek şekilde uzayıp büzülüyor ve çekmenli ayaklarının perdesini ısınan duvarın üzerinde açıyor, kuyruğu incecik seğirtilerle gölgenin algılanması olanaksız ilerlemelerinden uzak duruyor, güneş görürlüğü dünyanın varlığıyla örtüştürmeye özen göstererek,

güneş görürlüğü varoluş savaşıyla örtüştürmeye özen göstererek ve hemen ardından, en büyük kazançla, dörtgen lejyonları sık saflar halinde güneşe ilerleyen karanfillerin geometrik imparatorluğundaki eğimleri düzleştirerek ya da "hangimiz daha çok güneş alıyor, hangimizin manzarası daha güzel?" diye aralarında tartışan dörtgen pencerelerle kaplı apartmanların dikey duvarlarını düzelterek

Yalnızca kâğıt gibi hışırdayan sazlarla kaplı ırmakların dibinde ya da kıvrımlı vadilerde ya da tepelerin çıkık dorukları ardında ve daha geride kıyıya koşut dağ silsilesinin uzayıp giden kollarında vardır o yeşilin koyulaşması, o ıslak topraktan kayaların belirmesi, o yeraltından çıkan soğuğun yakınlığı ve yalnızca görünmeyen denizden değil, aynı zamanda üstümüzdeki göğün yabanıl mavisinden uzaklık, o açık ve yabancı dünyadan bizi ayıran gizemli sınır duygusu, ki ışıksızlığa, dünyanın ışıksız ters yüzüne girdiğimiz duygusudur

öyle ki, ışıksızlığı, betimlemekte olduğum dünyanın bir ters yüzünün olduğunu duyurma olarak, kendimi farklı bir yerde ve farklı bir yöne

bakarken, güneşin seyri ve sonsuz uzamın boyutlarıyla farklı bir ilişki içinde bulabilme olanağı olarak tanımlayabilirdim, bu da dünyanın ardımda zincirleme uzanan dağlar engeli ötesinde bir dünyanın kalanını -köyler, şehirler, yüksek ovalar, akarsular ve bataklıklarla, sisle kaplı yaylaları gizleyen dağ zincirleriyle ışıksızlığa uzanan bir dünya- öngördüğünün göstergesi, toprak ve kayanın derin kalınlığı ötesinde dünyanın bu ters yüzünün gizli olduğunu duyumsuyorum, şimdiden kulağımda uğuldayan ve beni başka yere doğru iten baş dönmesi bu

Öyleyse şimdi dünyanın yokluğunda gerçekleştirilen bu dünyanın yeniden-kuruluşu, sarp güneşli bayırın üzerinde kertenkele gibi kıpırtısızlığım içinde yere yapışmış olduğumu, ama aynı zamanda baş döndürücü biçimde başka yere doğru atıldığımı varsayarak yeniden başlayabilirdi ve burada bir parantez açıp uzak gemilerin geçtiği denize açılan mutlak güneş görürlük olarak başka yer ile ötelerdeki bir dağın doruğunun ardına bakan kişinin önünde açılan mutlak ışıksızlık olarak başka yeri birbirinden ayırabilirdim

ya da belki de bu başka yerler örtüşüyordur, denize açılıp güneşin yansımasında gözden yittiğini gördüğüm gemi ışıksız limanlara yanaşacaktır, sisli bir sabahın içinde rıhtımların boz kıyılarının, dokların hâlâ yanan ışıklarının belirdiğini görecektir

ve kıraç topraklardaki katır yolundan yukarı çıkan avcı, ormanın içlerine giriyor, tepenin sırtını aşıyor, korunaklı bir çukurun yanından ilerliyor, bir keklik sürüsünün havalanması umuduyla çalılara taşlar yuvarlıyor, çayırlardan aşağı koşuyor, sarp bir kayayı tırmanıyor, göçmen kuşların izini sürüyor, bir kez ulaştığında gözlerinin önünde sınırsız bir görünümün açılacağı doruk noktasını, tepelerin en yükseğini, dünyanın çatısını, eğilip gölgeli büyük alanın ötesine baktığında, altın kapılı bir Thule'yi, beyaz meydanıyla bir Helsinki'yi, bir buz körfezi üzerindeki güneşli şehri bile seçebileceği noktayı arıyor

Ve gözlemciyi başlangıçtaki gibi kıpırtısız kabul etsek de, ışıksızlığa ve güneş görürlüğe göre konumu tartışmalı olmayı sürdürecektir, çünkü güneşli yöne yönelmiş olan benliğim her köprünün, ağacın, çatının ışıksız yanım görüyor, oysa sırtımı döndüğüm duvar ya da yokuş -begonvil açmış duvar, sütleğen öbeklerinin yetiştiği yokuş, incir ağaçları korusu, gebreotu çalısı- güneşli mi güneşli,

ama önemli olan bu değil, çünkü hep herhangi bir vadinin ağzına doğru baktığımı ve dik yamaçlar arasından ve gölgeli akan ırmağı arkama

aldığımı varsaydığımızda, geriye vadinin derinlerine doğru değil de, hep ileriye güneşli alana gitmek üzere olduğumu hiçbir şey kanıtlayamaz, bu yüzden güneşli alana doğru dönmüş olan benliğimin de, ışıksız alana geri çekilen bir benliğim olduğunu söylemek uygun olur

ve o başlangıçtaki konumdan yola çıkarak kendi benliğimin birbirini izleyen aşamalarını değerlendirdiğimde, ileri attığım her adım pekâlâ bir geri çekilme olabilir, izini sürdüğüm çizgi hep daha çok ışıksızlığa bürünüyor ve hangi noktada gölgeye girdiğimi hatırlamaya çalışmamın yararı yok, en baştan beri oradaydım, ışıksızlığın derinlerinde ışıksızlıktan bir çıkış aramamın yararı yok, artık var olan tek dünyanın ışıksızlık olduğunu ve güneş görürlüğün -ışıksızca kendini çoğaltmaya gayret eden, ama yalnızca kendi ters yüzünün tersini çoğaltan güneş görürlüğün- yalnızca onun ters yüzü olduğunu biliyorum

Işıksızlıktan, ışıksızlığın derinlerinden yazıyorum, belleğin hesapları için doğrulanamaz bir aksiyomdan ibaret olan bir gün ışığı haritasını, benliğimin -kendimi bilmek için benliğimin gereksinme duyduğu bir benliğin, yalnızca dünyanın sürekli olarak kendi varlığına ilişkin haberler almasına hizmet eden, dünyanın var olup olmadığını bilmek için yararlandığı bir düzenek olan benimin- geometrik konumunu yeniden kurarak.

Italyan Yayıncının Notu

Calvino'nun ilk kez bu kitapta bir araya getirilen beş yazısının daha önce yayımlandığı yayınlar şunlardır:

"La strada di San Giovanni" ("San Giovanni Yolu"), *Questo e altro,* 1,1962.

"Autobiografia di uno spettatore" ("Bir Sinema Seyircisinin Özyaşamöyküsü"), Federico Fellini, *Quattro film* [Dört Film] (Torino: Einaudi, 1974) kitabının önsözü.

"Ricordo di una battaglia" ("Bir Çarpışmanın Anısı"), *Corriere della Sera*, 25 Nisan 1974.

"La poubelle agréée" *(La Poubelle Agréée)*, *Paragone*, 324, Şubat 1977.

"Dall'opaco" ("Güneşin Erişemediği Yerden"), *Adelphiana* (Milano: Adelphi, 1971).

Bazı dizgi yanlışları düzeltilmiş; bunun yanı sıra, Calvino'nun kendisinin "La strada di San Giovanni" ("San Giovanni Yolu"), "Ricordo di una battaglia" ("Bir Çarpışmanın Anısı") ve "La poubelle agréée"nin *(La Poubelle Agréée)* basılı metinleri üzerinden yaptığı düzeltmeler de dikkate alınmıştır.

ARKA KAPAK

Birbirimizle konuşmamız güçtü. Gerçi ikimiz de mizaç olarak konuşkandık, sular seller gibi konuşurduk, ama bir aradayken susar, San Giovanni Yolu boyunca sessizce yan yana yürürdük. Sözler, babam için, şeyleri doğrulama ve mülkiyet göstergesi işlevini görmeliydi; benim içinse, belli belirsiz gördüğümüz, sahip olmadığımız, varsaydığımız şeylere ilişkin öngörülerden ibaretti.

İlk kez Türkçeye çevrilen *San Giovanni Yolu*, Italo Calvino'nun kelimelerle kurduğu benzersiz ilişkiyi, yazının lezzetini okura yine son derece güçlü bir biçimde sunduğu beş çarpıcı metni bir araya getiriyor.

Kapaktaki fotoğraf: Metehan Ozcan